



MAESTRÍA  
EN ESTUDIOS  
CULTURALES



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**  
**CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS**  
**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES**

**La Práctica del Coco en Alagoas**  
**Configuraciones y reconfiguraciones de una expresión cultural entre tradición**  
**y modernidad.**

**Nicolle Malta Pontes Freire**

**Director:** Bruno César Cavalcanti

**Co directora:** María Laura Corvalán

**Rosário, Argentina. 2021.**

## **Tabla de Contenido**

### **Introducción 3**

Cultura e identidad en el Coco 6  
Estudios culturales 8  
Extranjerizar la propia cultura 12

### **Capítulo 1. Entramado Teórico 20**

Cultura Popular y sus dilataciones 20  
Impronta del Folclore en Alagoas 25  
Modernidades y procesos identitarios 27  
Identidades inventadas y sus estrategias 31  
Metodología y instrumentos utilizados 35

### **Capítulo 2. Genealogías y subgéneros del Coco en la Provincia de Alagoas 38**

Posibles orígenes y recorridos de la práctica del Coco 38  
Caracterización General 47  
Transformaciones 48  
Modalidades encontradas en la actualidad 53  
Grupos de Coco de roda 54  
Grupos musicales de Coco 56  
Grupos musicales de Coco estudiados 60  
Os Verdinhos 60  
Jurandir Bozo 62

### **Capítulo 3. El Coco como práctica moderna 68**

Inventar la tradición 68  
Coco como patrimonio alagoano 71  
Sentidos que emergen 79

### **Conclusiones 87**

Emergencia del Coco como práctica lúdica 90  
La Cultura como recurso 93

### **Referencias 100**

### **Glosario 107**

### **Anexos 109**

## Introducción

*Eu vou mostrar minha pisada  
Com alegria no ritmo na embolada  
Batendo forte o pé no chão  
Minha pisada faz tremer o coração  
(Composición de Nilton Rodrigues)*

El Coco<sup>1</sup> es una práctica cultural que se desarrolla en Brasil, especialmente en la región noreste. Los investigadores Duarte, Vilela, Lavenère, Carneiro, entre otros, atribuyen sus orígenes a la raíz e influencia negra, sobretudo en el período esclavista de Brasil<sup>2</sup>. Según dichos autores, los africanos esclavizados, tras huir de sus “dueños”, se congregaron en espacios colectivos de resistencia denominados *Quilombos*, siendo uno de los más importantes el que se formó en la *Serra da Barriga*, región que pertenecía a Pernambuco y que en la actualidad forma parte de la provincia de Alagoas<sup>3</sup>.

Actualmente, en la Provincia de Alagoas, observamos la coexistencia de dos modalidades del Coco, las cuales nombraremos como: grupos de Coco de roda<sup>4</sup> y grupos musicales de Coco, haciendo alusión a sus rasgos principales.

La relación entre los orígenes de la práctica del Coco y el *Quilombo dos Palmares* se da porque en dicha región abundaban las palmeras. Esta especie forestal tenía diversos usos, principalmente su fruto, el coco, el cual era utilizado para la alimentación y la fabricación de aceite, entre otros usos. El proceso para obtener la pulpa, consistía en golpear el fruto hasta sacar la cáscara o envoltura. Este proceso cotidiano, presuntamente, dio origen a la creación de un patrón percusivo que junto a las palmas y los cantos de trabajo vendría a conformar el ritmo llamado Coco.

---

<sup>1</sup> Utilizaremos la palabra Coco, tipeada con la C mayúscula ya que se refiere a un género y, diferenciando de la palabra coco, que se refiere al fruto de la palmera *coqueiro*.

<sup>2</sup> En Brasil, el período esclavista duró hasta fines del siglo XIX, oficialmente fue decretado su fin en el 13 de mayo de 1888.

<sup>3</sup> El conocido Quilombo dos Palmares funcionó como espacio de resistencia que congregaba negros emancipados, indígenas y blancos pobres. Después de numerosos intentos, la corona portuguesa logró su destrucción física en el año 1694. Fuente: Carneiro, Edson. Quilombos.

<sup>4</sup> De acuerdo Cavalcanti "Curiosamente, hoy día la expresión “coco de roda” designa, de modo genérico, la danza y no más un modo específico de bailar". Fuente: <http://www.redecocoderoda.com.br/h3/index.php/o-coco>

*(...) los negros se sentaban en el piso, ponían al duro coco seco sobre una piedra y lo golpeaban con otra hasta que se rajase. La gran cantidad de negros empeñados en este servicio provocaba en las piedras un ruido enorme que se mezclaba con los de sus típicos lamentos. Y en medio de estas ruidosas reuniones, algunos empezaban a cantar, otros se levantaban y empezaban un fuerte zapateado y los demás uniformaban el toque de las piedras para acompañar a aquel extraño ritmo que surgía. Y los negros renovaban siempre el juego y la cosa se tornó costumbre, pues este ritual de romper el coco terminaba siempre en canto y en danza (Vilela 1980: p.18/19)<sup>5</sup>.*

Más allá de definir los orígenes de la práctica, en este trabajo, intentamos ubicar la producción actual de los grupos. Nuestro objetivo es examinar cómo se configuran tales grupos hoy en día e identificar cuáles son y cómo se dan los procesos involucrados. Para esto, articulamos los conceptos que orientan nuestra investigación, con las percepciones que tienen los artistas estudiados, en torno a sus propias acciones dentro del Coco. A partir de sostener la idea de que estas prácticas se encuentran enmarcadas en una presunta tensión entre tradición y modernidad nos proponemos a estudiar las nuevas configuraciones de la práctica del Coco en la ciudad de Maceió, provincia de Alagoas, en Brasil; pretendemos recorrer los caminos por los que se fue diversificando dicha práctica, para también poder reflexionar acerca de su momento actual. Nos interesa analizar el juego entre tradición y modernidad, conceptos que parecieran antagónicos, pero que aparecen de manera reiterada como claves para entender una supuesta búsqueda por la definición de identidad entre los actores involucrados en la práctica.

Nuestro objetivo general con esta investigación es describir e interpretar la configuración actual de la práctica cultural del Coco, en la provincia de Alagoas; así como también, analizar los procesos de identificación y significación que los protagonistas atribuyen a la práctica y como se perfila la construcción de una identidad a partir de las tensiones y reconfiguraciones en el contexto urbano de la ciudad de Maceió, en la actualidad.

Se percibe actualmente, en la ciudad de Maceió, una cantidad importante de proyectos culturales que apuntan a valorar y difundir la práctica del Coco. Estos confluyen en un imaginario donde se valora el género del Coco creado por los

---

<sup>5</sup> Traducción de la autora, revisión por Daniele Martins.

*mestres*<sup>6</sup> más antiguos, como la modalidad auténtica, tradicional y que debe ser conservada. Tales proyectos se presentan en diferentes formatos y son propuestos en general por diferentes instituciones o individuos (profesores, artistas y productores culturales, entre otros) o quienes fomentan el desarrollo de la práctica en la cultura local. Dichos proyectos se caracterizan por realizar formaciones culturales en escuelas o crear espectáculos musicales que buscan homenajear a los *mestres* y *mestras* del Coco. Podemos citar algunos proyectos que vienen siendo desarrollados en los últimos cinco años: *O Coco alagoano pra todo mundo Pisar* (2016 e 2017), *Rede Sócio Criativa do Coco de Roda* (2017), *Arraiá Segura o Coco* (2014, 2015, 2016 e 2017), *Projeto de Extensão na Ufal: Aula espetáculo com Grupo de Coco Pisada Forte* (2016/2017), *Coco Agosto – Homenagem a Mestre Hilda* (2019) e *Coco Agosto - Homenagem a Verdellino* (2019).

Entendemos que estos proyectos se enfocan en generar acciones que promueven la práctica del Coco como una importante manifestación cultural de la región, fomentando así su difusión. Dichos proyectos tienen características comunes que nos permiten inscribirlos como un movimiento - un contexto de acciones - que se caracteriza por la afirmación de la práctica del Coco como un elemento representativo de la identidad de un grupo.

En este sentido, destacamos que nuestra investigación se enfoca en una modalidad que conlleva un formato específico, los grupos musicales de Coco, que se presentan en escenario con una cierta cantidad de músicos (tocadores<sup>7</sup> y cantores), quienes ejecutan un repertorio formado canciones de Coco y no necesariamente poseen cuerpo de baile. Hacemos el recorte en la capital, ciudad de Maceió, tomando grupos y artistas que tienen en común la reivindicación y conservación de la tradición, pues exaltan las enseñanzas de los *mestres* y valoran los aspectos históricos tanto en sus discursos como en la puesta en escena de sus presentaciones. De esta manera, los artistas estudiados, buscan mantener tales rasgos de autenticidad en sus nuevas configuraciones y se inscriben en este movimiento que valora lo tradicional.

---

<sup>6</sup> Por *mestre*, ver glosario.

<sup>7</sup> Por *tocador*, ver glosario.

## **Cultura e identidad en el Coco**

Considerando el Coco como una práctica cultural que se enmarca en el desarrollo de la modernidad tardía - su creación y establecimiento como también sus principales transformaciones se insertan y se afianzan en el contexto de los efectos generados por la modernidad - vamos a pensarlo explicitando perspectivas teóricas que difieren de otros abordajes, por ejemplo, el de los estudios folclóricos.

El presente trabajo, toma como referencia, la cultura como un sistema significante, tal como plantea Geertz (1992): “[...]el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz 1992: p.20). Canclini (2005) retoma este concepto de “interpretación de las culturas” en su texto *La cultura extraviada* en sus definiciones, y, resalta la cultura como un sistema de significantes, donde por medio de los procesos sociales se producen, circulan y consumen significados. Así mismo, evidencia la concepción procesual y cambiante de la cultura, donde los objetos y las prácticas pueden sufrir transformaciones y resignificaciones, desde los diferentes usos que le dan los sujetos.

El autor resalta que la cultura es “la instancia en la que cada grupo organiza su identidad” (Canclini 2005: p.353). La cultura tiene una dimensión generadora de identificaciones, que involucra los procesos de interculturalidad que ocurren en la vida moderna, siendo estos, los resultados de las interacciones que se dan en distintas escalas desde lo local, regional y mundial. En este sentido, vamos a abordar el concepto de identidad, enfocándonos en cómo se generan los procesos de identificación en los jóvenes practicantes del Coco.

Nos interesa discutir desde la mirada de Hall (2003), quién entiende la identidad como algo que se va construyendo a lo largo de la vida, no como representación de un “Yo” totalmente formado, sino como un “Yo” que acepta una identidad fragmentada. Según el autor:

El concepto reconoce que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos (Hall 2003: p.17).

Según la cita anterior, en el presente trabajo nos contraponemos a la mirada esencialista de la cultura, la cual, como veremos a lo largo de este trabajo, fue la perspectiva que condujo la mayoría de los estudios acerca de las culturas populares, en Alagoas<sup>8</sup>. Nuestro posicionamiento conlleva la noción de identidades construidas con base en las relaciones y contextos donde se dan las prácticas sociales. De esta manera, la identidad como una construcción dinámica y fragmentada es la base para abordar nuestro objeto de investigación.

Entendemos que los procesos de cambio no son negativos sino inevitables, puesto que las manifestaciones culturales están insertas en la dinámica social. Por lo tanto, no es posible que una práctica cultural no se transforme a través de las generaciones. Entendemos que no es posible garantizar la pertenencia a una identidad cultural como una categoría inmutable, fija y con rasgos intrínsecos, sino que las construcciones de identidades se van configurando de formas distintas y están estrechamente relacionadas con los contextos históricos y sociales propios de cada grupo. Es así que se enmarca una tensión alrededor de cuál es la legitimidad de la expresión cultural, cuáles son los valores que representa y cuál sería la manera 'adecuada' de proyectarla al hacia el futuro.

Retomando el concepto de cultura como sistema signifiante y pensando en la construcción de valores simbólicos que se da en los procesos sociales, sabemos que las prácticas pueden asumir distintos significados desde las disputas e influencia recíproca, que tienen lugar entre cultura subalterna y hegemónica (Guinzburg, 1976). En este sentido, consideramos clave pensar el proceso del Coco como una práctica híbrida en la trama del campo de la cultura popular, pues allí se figuran conflictos y disputas simbólicas por establecer los sentidos más válidos, aquellos en que los variados actores buscan su legitimidad dentro del campo.

Actualmente, el Coco revela sus configuraciones como una práctica cultural con lógicas de identificación particulares. Entendemos que la búsqueda por la identidad es una constante en la construcción de subjetividad de quienes buscan diferenciarse en el seno de la sociedad. En la práctica del Coco la identidad se

---

<sup>8</sup> Esta perspectiva es adoptada principalmente por los folcloristas: en Alagoas, forman parte del Movimiento do Folclore Brasileiro que se desarrolló principalmente entre los años 40 y 60 con gran influencia de las ideas de los movimientos románticos europeos. Podemos conocer la trayectoria del movimiento en trabajos como el de VILHENA (1997), en [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=100](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=100)

vincula a la tradición, concepto que entendemos también como un proceso de construcción, en los términos planteados por Hobsbawm (2018). Se podría decir, entonces, que en la provincia de Alagoas se viene construyendo la idea del Coco como un bien patrimonial, constituyéndose así una narrativa que valora la tradición, y en este sentido, la práctica del Coco debe ser preservada.

En la actualidad percibimos la emergencia de un nuevo proceso: los grupos protagonizan un acercamiento a los orígenes del Coco, valorizando sus aspectos históricos y tradicionales. Los integrantes de los grupos parecen reconocer su responsabilidad como los que mantienen una tradición que se inició generaciones atrás, pero que así mismo, entienden que su continuidad implica un diálogo con las formas y sentidos propios de su experiencia actual. Sus acciones buscan una identificación con los orígenes, y a la vez, operan en oposición a unas lógicas que intentan preservar las prácticas culturales en modelos cristalizados y copiables. De esta manera, consideramos que no es tan sencillo establecer una diferencia determinante; encasillando y clasificando los grupos en tradicionales o no tradicionales, como auténticos o no auténticos; a partir de los rasgos que mantienen o de las mudanzas y quiebres que promueven.

Percibiendo a los practicantes del Coco como sujetos sumergidos en un proceso, vamos a estudiar la manera en que reconfiguran la práctica, pues buscan nuevas formas y construyen nuevos sentidos en el presente, desde la perspectiva de que la tradición se reconstruye en el momento histórico actual. Estas nuevas configuraciones conllevan la articulación entre conceptos como identidad y tradición, y a su vez, los sentidos que se le atribuyen se vinculan a un proceso de reconocimiento del Coco como patrimonio cultural inmaterial. Vamos a ver, como el transcurso del concepto de patrimonio y su giro epistemológico, que incluye a las culturas populares, opera en el marco de la cultura como recurso, en los términos planteados por Yúdice (2002).

## **Estudios culturales**

Pensando en la pertinencia de la investigación para los estudios culturales seguimos a Reguillo (2004), quien destaca la tensión analítica de la relación entre la estructura y la capacidad de agencia de los sujetos. En este sentido, pensar la identidad como algo no fijo, implica reconocerla como identificaciones y procesos de

pertenencia donde juegan las diferencias (ser negro/a, ser mujer) en determinados contextos sociales.

De esta manera, creemos que podemos pensar una definición de los estudios culturales en los términos que plantea Reguillo (2004) cuando nos dice que: "...esta perspectiva no se define por los objetos que toma, sino por el enfoque y las intersecciones que se privilegian para el análisis" (Reguillo 2004: p.09). En este sentido, nuestra perspectiva de construcción del objeto tiene en cuenta tanto las estructuras e instituciones que participan en el desarrollo de la práctica cultural, como la capacidad de reordenamiento de la gente, que desde sus intervenciones sigue aportando al Coco, dentro de una dinámica entre mantener una continuidad e irrumpir con nuevas propuestas. Para realizar un acercamiento a la perspectiva sociocultural que propone Reguillo (2004), encontramos que:

Lo sociocultural alude precisamente al lugar donde se tocan y se afectan las estructuras sociales objetivas y los procesos simbólicos, lugar de cruce de los sistemas como fuerzas productivas y constrictivas con la capacidad de agencia de los actores sociales que desde la subjetividad son capaces de apropiarse, negociar o resistir al sistema; lugar de interface entre la reproducción y la capacidad de transformación e imaginación social (Reguillo 2004: p.09).

Restrepo (2015) destaca la actuación contextual como elemento fundamental que caracteriza a los estudios culturales como campo teórico. Entendemos que el contexto establece formas de relaciones únicas que no permiten la generalización, y de esta manera, los estudios culturales se constituyen como una diversidad en términos teóricos, políticos y metodológicos, no se restringen a un cuerpo teórico específico, más bien conllevan tal pluralismo, que comprende "el contexto como el ensamblaje de articulaciones que en un momento dado producen y definen la singularidad de cualquier aspecto de la vida social, los estudios culturales siempre buscan sus respuestas en relación con el estudio de ese contexto" (p. 341). El autor también plantea los estudios culturales como proyecto político y al mismo tiempo se configuran por la especificidad de ser una "modalidad de teoría crítica", que no pretende encasillarse en el ejercicio de la teoría en sí misma.

Por su parte, Reguillo (2004) destaca el carácter transdisciplinario de los estudios culturales al desmarcarse de los anclajes disciplinarios que desde su compartimentación impone límites a la comprensión de la realidad. Otro rasgo a

destacar es la noción compartida de cultura como un campo constitutivo que se relaciona con lo político, en el cual se establecen relaciones de conflicto y disputas por los significados que constituyen el mundo. Siguiendo lo anterior, pensamos nuestro objeto de estudio como un fenómeno híbrido que se inscribe en la relación entre cultura y poder, que mantiene rasgos de una tradición, y a su vez, se ha venido alimentando de la innovación de las nuevas generaciones. Además, el trabajo se encuadra en la perspectiva de voluntad política, pues se propone la construcción de un conocimiento que pueda intervenir y contribuir con las prácticas actuales del Coco, desde una perspectiva teórica y metodológica que valoriza las voces de los practicantes, haciendo hincapié en los sentidos atribuidos por ellos mismos.

En relación con lo anterior, se plantea una reflexión sobre ciertas prácticas culturales actuales, que vienen configurándose a partir de la acción de sus protagonistas, rescatando su voz y su conocimiento particular. De este modo, se busca generar un conocimiento que articule teoría y práctica y que pueda generar avances en las maneras de ver e intervenir en la práctica del Coco en el contexto de sus transformaciones.

Partimos del supuesto de que los protagonistas del Coco son los responsables de construir el contexto actual de dicha práctica. Valoramos la concepción de los sujetos acerca de las prácticas culturales, cómo las conceptúan y cómo entienden los cambios. En este sentido, adoptamos una metodología de naturaleza cualitativa, haciendo un análisis interpretativo desde una investigación de abordaje etnográfico. El punto de partida fue un mapeo para conocer los grupos actuantes hoy en día en la Provincia de Alagoas. Realizamos una investigación de campo a modo exploratorio, visitando las ciudades y dialogando con los principales protagonistas. Otra herramienta utilizada para complementar el mapeo fue la realización de una encuesta por medio del envío de un cuestionario virtual a once grupos, de los cuales respondieron ocho. El objetivo fue entender tanto las cuestiones más del orden organizativo, como sus modos de pensar la producción actual en relación a las formas de producción de los maestros que son considerados referentes.

Luego de la realización del mapeo, pudimos hacer un paneo acerca de los proyectos y prácticas que se vienen desarrollando durante los últimos diez años, en

Alagoas, para después enfocarnos en el trabajo de dos artistas: *Jurandir Bozo* y *Os Verdinhos*, quienes vienen enfocando su trabajo en la búsqueda de la valoración del Coco como práctica tradicional en la actualidad, en la ciudad de Maceió. Realizamos con los dos artistas seleccionados, *Jurandir Bozo* e *Os Verdinhos*, entrevista en profundidad con preguntas abiertas. Utilizamos la observación participante en los espacios de encuentro y ensayos de los grupos, como también la investigación documental a partir de los informes de las entrevistas.

Con relación a las entrevistas, nos valemos de la perspectiva de la entrevista comprensiva, que según el planteo de Kaufman (2013), debe ser un momento en el cual el sujeto entrevistado sea contemplado en su totalidad. El autor hace una crítica a las entrevistas frías y que priorizan el distanciamiento entre las partes. Su planteo es que el entrevistado posee un saber importante, y que para que este conocimiento aparezca, se debe llegar a un nivel de interacción e involucramiento en que “el informante se sorprenda porque lo escuchan con mucha atención y se sienta elevado, (...) a un papel central. Él no es interrogado vagamente a respecto de su opinión, sino por aquello que posee, un saber precioso que el entrevistador no tiene”<sup>9</sup>.

Las preguntas generadoras buscaron conocer cómo tales protagonistas perciben su relación con el conocimiento de los maestros antiguos, cómo se apropian y reconfiguran en su quehacer creativo. Pretendemos también entender cómo perciben el contexto actual, si perciben la emergencia de un contexto distinto y cómo se perciben en este proceso.

También utilizamos como fuente las redes sociales, las páginas web de los grupos y analizar sus publicaciones. De allí pudimos identificar algunas actividades de los grupos ya conocidos como también descubrir otras iniciativas que todavía no habíamos ubicado. Sobre todo en el último año de la investigación (2020), en que varios países del mundo sufrieron los efectos de la pandemia del covid 19, fue muy importante la gran producción de material publicado de manera virtual. En el contexto de aislamiento social, la herramienta de las redes sociales amplió el

---

<sup>9</sup> La traducción al español es nuestra: “o informante se surpreende por ser ouvido profundamente e se sente elevado, (...) a um papel central. Ele não é vagamente interrogado a respeito de sua opinião, mas por aquilo que possui, um saber precioso que o entrevistador não tem” (Kaufman, 2013, p.80).

espacio de investigación y pudimos escuchar diversas entrevistas y conciertos que se transmitieron en plataformas virtuales.

Se realizó una revisión bibliográfica de la producción académica actual acerca del Coco, como también de los estudios más antiguos en torno al tema. Para eso se realizaron visitas al Archivo Público Municipal de la Provincia para consultar su acervo de artículos publicados en periódicos locales y revistas especializadas de la Comisión Alagoana del Folclore.<sup>10</sup> De esta manera, buscamos relacionar la reflexión propuesta por la bibliografía con la interpretación de lo que demuestran los datos de nuestra investigación etnográfica.

### **Extranjerizar la propia cultura**

En este apartado presentaremos dos experiencias subjetivas claves que influyeron en la construcción de esta investigación. Mi experiencia como extranjera en la ciudad de Rosario y la historia de mi relación con la práctica del Coco. Reflexiono en cómo estas vivencias, fueron fundamentales para establecer ciertos desplazamientos que me permitieron analizar una expresión artística desde otra perspectiva más allá del involucramiento personal.

El Coco forma parte de mi vida desde niña, pues es una práctica muy común en el noreste brasileño, principalmente en las escuelas primarias. En el contexto familiar esta práctica también estaba presente; tengo recuerdos de un tío que bailaba en grupos de Coco de roda y cuando iba a casa de mi abuela, escuchaba sobre sus ensayos. Era común ver en familia las presentaciones en las fiestas populares que se organizaban en el marco de los festejos *juninos*<sup>11</sup>.

Antes de mudarme a Argentina, en el año 2016, colaboré en un proyecto cultural<sup>12</sup>, auspiciado por la municipalidad, que surgió con el propósito de formar una red sociocreativa y reunió parte de los grupos de Coco de roda de la ciudad de Maceió (Alagoas - Brasil) en una perspectiva de comunicación y emprendimiento hasta entonces inédita en el área. Elaboramos una colección multimedia de trabajos profesionales (catálogo, CD y portal) a partir de contenidos creados por integrantes

---

<sup>10</sup> En este trabajo utilizamos la palabra Folclore - y sus derivaciones - con 'C' en lugar de con 'k' tal como está aceptada su ortografía por la Real Academia Española. También verificamos que es utilizada por autores hispanohablantes como Guerrero (2014).

<sup>11</sup> Por festejos *juninos*, ver glosario.

<sup>12</sup> Para conocer este trabajo consultar <http://www.redecocoderoda.com.br/>

de los grupos de Coco de roda, con el acompañamiento técnico de investigadores e instructores de los talleres. La propuesta buscó fortalecer a los grupos de practicantes en torno a los conocimientos y técnicas que les permitieran un desempeño autónomo y consciente de su trabajo artístico como producto de gran valor simbólico y económico.

Mientras cursaba la maestría, presenté dicho proyecto desarrollado en Brasil en diversos eventos académicos. En 2017 participé del II Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural, en la Universidad Autónoma de Occidente, en Cali- Colombia; de la 1ª Jornada de Gestión Cultural *Gestando Vínculos para el trabajo y la creación cultural*, en la Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina. En 2018, participé del 3º Encuentro Nacional de Gestión Cultural en la Universidad Autónoma de Yucatán, México. La experiencia de compartir mi recorrido profesional en los espacios anteriormente mencionados, me llevaron a reflexionar acerca de la práctica del Coco, relacionándola también, con las teorías y los debates generados en las clases de la maestría en Estudios Culturales.

En este sentido la construcción de nuestro objeto de investigación tiene que ver también con mi trayectoria como extranjera viviendo en una ciudad del interior de Argentina. Vivir y estudiar en un país que no es el de la propia nacionalidad, comunicándose en un idioma diferente al de la lengua materna y viviendo otra cultura y costumbres, fue una experiencia que atravesó todo este proceso.

Kristeva (1994) explica que la definición jurídica del extranjero como aquella persona que vive en un lugar donde no tiene su ciudadanía o nacionalidad, no da cuenta de la complejidad del fenómeno, “las incomodidades de esa condición singular, que consiste en diferenciarse en el seno de un conjunto – por definición formado por la exclusión de los desiguales” (p. 47).

La experiencia como extranjera me proporcionó algunas reflexiones que se dieron a lo largo de mi rutina en la ciudad de Rosario, principalmente durante mi participación en algunas actividades como la práctica del tango y sobretodo en el proyecto de extensión, de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Portugués como lengua de integración. En este proyecto pude presenciar y participar de las clases de portugués como idioma extranjero, en el

marco del seminario Portugués e Integración, para alumnos de la escuela secundaria Ética, en el barrio de Nuevo Alberdi.

El hecho de, sistemáticamente, reestructurar las ideas en un idioma que no es el idioma nativo, nos posiciona como un sujeto que se ubica en un espacio 'entre' la lengua materna y la extranjera. El hablante de una determinada lengua materna se constituye como sujeto en el mundo, a través de su primera lengua, ya que, según el teórico francés Émile Benveniste (1976), el hombre se constituye como sujeto en el lenguaje y por el lenguaje. Siguiendo la idea anterior, encontrar un lugar propio para decir en la segunda lengua, forma parte del proceso de construcción de subjetividades, pues es encontrarse como sujeto en esta lengua extraña.

Teniendo como abordaje teórico la interculturalidad en la enseñanza del portugués como lengua extranjera (Mendes, 2008), los seminarios dictados en el proyecto se caracterizaron por pensar y planificar los contenidos desde el contexto, la cultura brasileña y la integración latinoamericana. En este sentido, en el año 2018, colaboré con el armado de clases, sugiriendo algunos contenidos, también participé de las mismas agregando información siempre que era necesario, acerca de las distintas pronunciaciones de diferentes palabras o acerca de la cultura brasileña.

Como cierre de las actividades del seminario en portugués se organizó una fiesta temática recreando los festejos juninos de Brasil. En dicha ocasión pude participar presentando la musicalidad y el baile que suele usarse en tales festejos. También participamos de una mesa coordinada con el tema Portugués e Integración - Investigación, Extensión y acción 2, en las *IV Jornadas Internacionais Descobriendo Culturas em Língua Portuguesa*, en la Universidad Nacional de Córdoba. En esta mesa presenté un relato acerca de la construcción de identidad a través de las lenguas portuguesa y española durante el dictado del seminario Portugués e Integración.

Es innegable que dicho proyecto, fue clave en mi vivencia como estudiante extranjera y significó un aporte teórico y empírico a mi trabajo, en la medida que me permitió ampliar la percepción del concepto de identidad como algo no acabado, como algo en constante construcción. En esta trayectoria se puede percibir la constitución de una subjetividad muy particular, de un sujeto que conlleva una

identidad múltiple, que adopta la interculturalidad y que transita entre sentirse extranjero y sentirse nativo.

Con respecto a las prácticas tangueras, mi participación empieza con un interés en conocer y disfrutar de la cultura local. Como alguien a quien le gustan las artes, principalmente, la danza y la música, arranqué en los talleres de tango y empecé a frecuentar las milongas, encuentros sociales donde la gente se reúne a escuchar y a bailar tango, que se armaban en la ciudad. La práctica del tango me movilizó muchísimo y me convirtió en una entusiasta del baile, me sentía motivaba a aprender las técnicas para disfrutar aún más del baile, como también conocer los orígenes y el desarrollo de dicha práctica en Argentina.

Una de las cosas que llamaba muchísimo mi atención era la participación de personas de todos los rangos etarios, clases sociales y géneros. En cierto momento, participé de una milonga con chicos y chicas jóvenes que conocí en un taller de tango que se dictaba en los Galpones de la Municipalidad de Rosario. Terminada la milonga seguimos juntos hacia un boliche, espacio donde tanto la música como la conducta de las personas era totalmente distinta a lo que se percibía en una milonga. Esta doble participación me despertó una curiosidad: ¿cómo es que conviven esas preferencias musicales tan diferentes en la juventud? Estos jóvenes, interesados en disfrutar la práctica cultural que conlleva el sello de tradición e identidad argentina - milongas tangueras - eran los mismos que transitaban en espacios considerados más modernos, donde se escuchaba y bailaba música como cumbia, quarteto, entre otras más populares.

Tanto la vivencia en el tango, como también algunas lecturas y charlas con maestros y bailarines, ampliaron mi percepción respecto de dicha práctica y pasé a establecer algunas comparaciones entre la práctica del Coco en la provincia de Alagoas, en Brasil y la práctica del tango en Rosario, Argentina. Me fue posible observar algunas semejanzas y a la vez algunas diferencias en lo que concierne a la identificación y valoración de la práctica como rasgo de la identidad de un grupo. Todo este contexto me permitió establecer algunas posibles relaciones entre las dos prácticas y me incentivó a mirar la práctica del Coco no solamente como algo placentero, sino también, como una práctica que amerita un abordaje investigativo.

La trayectoria narrada anteriormente, me permitió vincular los estudios que venía desarrollando en la maestría con las experiencias en Rosario y adicionalmente esto se articulaba con un tema que ya me movilizaba de manera no académica, la práctica del Coco. Y así, se fue tejiendo mi tema de investigación, al entrecruzar la cotidianidad, la historia personal, la experiencia profesional y la teoría sobre los conflictos y dilemas actuales en el campo de la cultura popular.

Respecto a la estructura del presente documento, en el capítulo uno realizaremos una genealogía del concepto de cultura popular. Pues reconocer los diferentes abordajes de la cultura popular a lo largo del desarrollo de las ciencias sociales, nos ayuda a entender cómo los estudiosos se relacionaban con las manifestaciones artísticas denominadas populares. Atenderemos también, al proceso de institucionalización del tema en lo que concierne a una definición de identidad nacional. También veremos cómo tales estudios, con enfoque en el folclore, se destacan en la Provincia de Alagoas, centrándonos en los aspectos de los orígenes y transformaciones en la práctica cultural del Coco. También presentaremos algunos conceptos y nuestra elección teórica metodológica. Partiendo de una concepción de la identidad como algo no fijo, alejándonos así del abordaje esencialista, pues pretendemos entender cómo se relacionan los actores del Coco desde sus procesos de construcción de subjetividad (o necesidad de diferenciación).

En el segundo capítulo nos sumergiremos en la historización de la práctica, delineando sus tránsitos, sus desarrollos, sus hitos y sus modificaciones. Realizaremos un recorrido por la trayectoria del Coco, haciendo hincapié en los cambios de acuerdo a sus contextos, estableciendo así, una relación entre algunos hechos políticos para determinar cómo modificaron la práctica, por ejemplo: el contexto de la esclavitud, el monocultivo de caña de azúcar, las migraciones y las diferencias entre los contextos rurales y los contextos urbanos. De esta manera, podemos situar su presencia en diferentes espacios como las fiestas populares, los grandes salones de la élite local, como también los escenarios para presentaciones. A su vez, tiene como objetivo diseñar una caracterización del Coco destacando las similitudes y diferencias entre las modalidades, como también las vinculaciones entre aspectos de la danza, de la música y de la poesía. La propuesta es hacer un paneo general del Coco, actualmente, en la ciudad de Maceió y en algunas

ciudades del interior de la provincia de Alagoas. Detallaremos las diferencias entre las dos modalidades: Coco de roda y Coco musical, además, presentaremos a los dos artistas elegidos para profundizar la investigación: *Jurandir Bozo* y el dúo *Os Verdinhos*.

Nos proponemos verificar los diversos procesos de transformación y resignificación que fue sufriendo la práctica del Coco en distintos momentos de su trayectoria. Por ejemplo: cuando las personas pasan del campo hacia la ciudad hay un cambio radical de contexto que implica nuevas configuraciones. Si pensamos en términos de un desarrollo histórico del Coco, destacamos la etapa entre 1960 y 1990, cuando las escuelas públicas en Alagoas incluyeron un proceso de formación en danzas folclóricas. Esta formación se realizó por medio de un proyecto llevado a cabo por el folclorista Pedro Teixeira que consistía en presentar los *mestres* tradicionales de los ritmos folclóricos, creando grupos de Coco de roda en distintas escuelas. Este proceso generó, principalmente en Maceió, un incremento en la creación de grupos de Coco de roda, lo cual decantó en que a principios del año 2000, se evidenciara un fortalecimiento significativo de dicha modalidad, contribuyendo también con el formato actual y sus formas de organización. Hoy en día hay una espontánea y considerable actividad de jóvenes que forman parte de los grupos, quienes ensayan y suman esfuerzos para presentarse en diversos escenarios; principalmente, en el concurso anual que ocurre por motivo de las fiestas juninas, organizado en convenio entre la asociación civil que los representa y el poder público. La fuerte difusión y adhesión de tales grupos hace que empiecen a convertirse, a fines del siglo XX, en el modelo de espectáculo con rasgos de lo masivo y convencional.

No obstante, desde mediados del año 2010 surgen algunas acciones y proyectos que empiezan a dar cabida a la difusión de otra modalidad: los grupos musicales de Coco. Dichos grupos se dedican a amplificar la práctica en una configuración distinta y el enfoque se expande más allá de las presentaciones y concursos, ya que, incorporan al espectáculo una dinámica participativa con el público. Por un lado, el desarrollo histórico del Coco favoreció su vinculación con el baile, en un circuito de presentaciones en diversos escenarios con el fin de compartir y fomentar la práctica. Sin embargo, paralelamente en los últimos diez

años, empieza a tomar fuerza este movimiento de creación y producción musical que se caracteriza por enfatizar en la práctica colectiva y participativa del Coco.

En el tercer capítulo presentaremos como la relación entre la tríada: identidad, tradición, patrimonio, la cual nos permite fundamentar nuestra reflexión acerca de la práctica del Coco, y así confrontarla con los datos empíricos. La relación que los actores establecen con la tradición en la actualidad, nos posibilita entender cómo suceden algunos procesos de atribución de sentidos a la práctica del Coco. Reflexionaremos acerca de las acciones de los grupos, basándonos en las voces de quienes participan hoy en día, especialmente en los discursos de los dos artistas elegidos.

Por esta vía, nos proponemos discutir las reconfiguraciones de sentido entre pasado y presente, en torno a cómo en este contexto la tradición se convierte en un valor y en un recurso. Estudiaremos la activación del Coco como patrimonio inmaterial, de diferentes maneras, según los diversos actores de la sociedad (jóvenes, poder público, mercado turístico, políticos). Asimismo, veremos cómo los grupos estudiados se apropian del Coco como patrimonio, atribuyendo un significado de conservación y permanencia, aunque operando y estableciendo modificaciones.

En un contexto de disputa entre los sentidos hegemónicos y los emergentes, vamos a ver los caminos que adoptaron los grupos musicales que se basan en la valorización del Coco y en la afirmación de una identidad vinculada a la práctica. Partiendo de la distinción planteada por Williams (2015), entre los elementos arcaico, emergente y residual, observaremos cómo, enmarcados en un contexto de relaciones dinámicas, los grupos reconfiguran tales elementos en una articulación entre pasado y presente.

Para finalizar, planteamos ciertas reflexiones acerca de la continuidad del Coco en la actualidad, al pensar la práctica no en términos de pérdidas o de ganancias, sino más bien analizando los desafíos y retos para su permanencia. En este sentido, para formular una conclusión, partimos de algunas reflexiones planteadas por Agier (2001) sobre las culturas identitarias, en torno a cómo los practicantes del Coco actúan y colaboran para la permanencia de la práctica por medio de sus estrategias identitarias. Pareciera que se desvinculan de una narrativa

netamente tradicionalista que prohíbe y desautoriza las transformaciones y se convierten en los protagonistas que utilizan diferentes caminos, una suerte de juego donde por medio de la vinculación al pasado garantizan la permanencia en el presente.

## **Capítulo 1**

### **Entramado teórico**

#### **Cultura popular y sus dilataciones**

Los estudios sobre la práctica cultural del Coco en Alagoas, fueron mayormente, llevados a cabo por investigadores de diversas áreas del conocimiento. La pasión por la práctica era lo que justificaba sus estudios e investigaciones. El desarrollo de las Ciencias Sociales en Brasil, amplió y a su vez modificó, las miradas teóricas acerca de las prácticas consideradas populares. En este sentido es importante destacar la comprensión acerca del concepto. La cultura popular se ha nombrado desde diversas perspectivas como también se le atribuyeron diferentes fines/usos. En este capítulo presentaremos las perspectivas teóricas que nos permiten pensar la cultura popular para lo cual estudiaremos su recorrido histórico desde los inicios del siglo XIX hasta la actualidad. Así mismo, trataremos de establecer algunas relaciones del fenómeno con distintos momentos de la política brasileña.

Según Rocha (2009) la cultura popular se configura, en el contexto del pensamiento social brasileiro, como un campo de conocimiento que adquiere diferentes abordajes a lo largo de su trayectoria, que por momentos se ha aproximado a los estudios del folclore, luego ha tenido una mirada más antropológica y hoy en día también se relaciona con la idea de patrimonio. Durante la década de los años veinte del siglo XIX diversos investigadores se interesaron por las manifestaciones culturales. Interesados en la constitución de una idea de Nación, muchos se involucraron en la búsqueda por conocer, catalogar y registrar las manifestaciones culturales que posteriormente se configuraron en los estudios folclóricos.

Desde su perspectiva, los folcloristas veían a los grupos y a sus manifestaciones culturales folclóricas como los portadores de una esencia que se basaba en la conjunción de las tres razas, vistas como formadoras de una identidad nacional: blanco, negro e indio. Los folcloristas sufrieron influencia del movimiento romántico europeo, así como la impronta coleccionista del anticuario. Entre los puntos en común que encontramos, resaltamos la fuerte relación de la cultura

popular con el pasado y la valorización de una esencia que solamente se da con la continuidad histórica.

Renato Ortiz (1992) comenta que “el entendimiento de la cultura popular sólo es posible cuando es referido a una “sustancia” de la cultura perteneciente al pasado”<sup>13</sup>. Para Ortiz, los románticos y los folcloristas se interesan por la tradición, por las supervivencias de un pasado que se hace presente en la modernidad. En este sentido, el pueblo se convierte en algo positivo, como guardianes de una reliquia. Así, los folcloristas veían en las manifestaciones tradicionales populares una especie de alma de la cultura de un pueblo, una suerte de espejo que agregaba y reflejaba una identidad que debía ser mantenida. Para eso era necesario catalogar y registrar con la finalidad de identificar y preservar tales manifestaciones.

Estos estudios se dan en un contexto de grandes transformaciones del siglo XIX, con el avance del capitalismo y la consolidación de innovaciones tecnológicas. Mientras en Europa la preocupación de los investigadores tenía que ver con la pérdida de tradiciones, en Brasil los estudiosos se preguntaban por la identidad.

Durante el gobierno de Getulio Vargas - período de 1930 hasta 1945 - se empieza a conformar un campo cultural con vasta producción artística e intelectual en Brasil. Es un momento de construcción de una nacionalidad donde la idea de mestizaje como un valor positivo es incentivada; el hombre brasileño, mestizo, como fruto de la fusión de las tres razas, donde lo popular ahora se convierte en símbolo de una Nación. En este sentido, Barbalho (2007) comenta que “...la valorización de la nacionalidad como política de Estado orienta la acción del gobierno en el área cultural al exaltar la cultura popular mestiza, elevándola a símbolo nacional”<sup>14</sup>.

Es en este contexto político donde se desarrollan los estudios del folclore. De acuerdo a la cientista social Catenacci (2001) los folcloristas:

[...]creían que la investigación del origen y de las características de las manifestaciones folclóricas era el medio más eficiente para afirmar la identidad nacional. Para eso, era necesario entrar en contacto con el pueblo, o sea, con las clases subalternas, los hombres simples, “deseducados” y al mismo tiempo testigos y archivos de la tradición. Esas manifestaciones folclóricas que, según

<sup>13</sup> La traducción al español es nuestra: “o entendimento da cultura popular só é possível quando referido a uma substância de cultura pertencente ao passado”(Ortiz 1992: p.27).

<sup>14</sup> La traducción al español es nuestra: “...a valorização da nacionalidade como política de Estado orienta a ação do governo na área cultural ao glorificar a cultura popular mestiça, elevando-a a símbolo nacional” (Barbalho 2007: p.41).

ellos, se encontraban presentes, principalmente en el medio rural, habían estado amenazadas por el proceso de modernización en el cual Brasil se estaba insertando. Se creía, en ese sentido, en la incompatibilidad entre las manifestaciones folclóricas y el progreso, o sea, entre los avances de la modernidad y la tradición. Esos estudios estaban, al mismo tiempo, ante la necesidad de salvar lo que pertenecía a nuestro pasado, y el deseo de olvidarlo - colonización, explotación, esclavitud, y mestizaje <sup>15</sup>.

En Brasil los estudios de folclore pronto se convirtieron en un movimiento<sup>16</sup>, este hecho puede ser verificado con la gran producción entre los años de 1947 y 1964, principalmente por medio de la *Comissão Nacional de Folclore* y de la *Campanha em Defesa de Folclore Brasileiro*, con el ánimo de construcción de una identidad nacional.

En este contexto, destacamos el rol del modernista Mario de Andrade que realizó viajes por todo país catalogando diversas actividades que tenían que ver con las manifestaciones artísticas del pueblo brasileño. Andrade fue director del Departamento de Cultura de la Municipalidad de San Pablo entre 1935-1938 y, aunque el departamento debería encargarse solamente de la municipalidad de San Pablo, las acciones fomentadas por Mario siempre iban más allá de la esfera municipal.

En 1936, fue invitado por el ministro Gustavo Capanema a elaborar el proyecto para la creación del SPHAN (*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*), creado un año después, en 1937. Así también realizó innumerables investigaciones que contribuyeron en la formulación e implementación de las políticas culturales. En 1938, coordinó la *Missão de Pesquisas Folclóricas* a fin de

---

<sup>15</sup> La traducción al español es nuestra: "...acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, "deseducados" e ao mesmo tempo testemunhas e arquivos da tradição. Essas manifestações folclóricas que, segundo eles, encontravam-se presentes principalmente no meio rural, estariam ameaçadas pelo processo de modernização em que o Brasil estava se inserindo. Acreditava-se nesse sentido na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição. Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado, e o desejo de esquecê-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem" (Catenacci 2001: p.30).

<sup>16</sup> Elisabeth Travassos (1998) lo define como un conjunto de acciones articuladas por intelectuales brasileños que pretendían convertir el folclore en un campo reconocidamente del saber científico. Por su parte, Luis Rodolfo Vilhena (1997) en su libro *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro(1947-1964)*, hace un análisis detallada acerca del movimiento, pasando por la genealogías, cuestiones metodológicas, formas de ordenamiento y principalmente las divergencia entre folclorista y sociólogos, discutiendo la importancia del movimiento en la constitución del campo intelectual brasileño.

documentar las manifestaciones populares del norte y nordeste del país. Vale resaltar que el reconocido intelectual brasileño, ya en 1928, había recorrido varias provincias del nordeste brasileño investigando la práctica del Coco.

Destacamos que Mario de Andrade fue un intelectual que se preocupaba no solamente por los registros sino también por los métodos. Su preocupación por la cientificidad de los estudios puede ser comprobada con el acercamiento al método etnográfico. Su equipo de investigación cursó talleres con Dina Dreyfus – esposa de Claude Lévi-Strauss, quien en ese entonces daba clases en la Universidad de San Pablo – quien según Ayala (1999):

había dictado el Curso de Etnografía (6) en el Departamento de Cultura, enseñando, entre otras cosas, a utilizar la fotografía, el video y el fonógrafo como complementos importantes para las observaciones de campo directas; además de las minuciosas instrucciones de Oneyda Alvarenga, directora de la Discoteca Pública Municipal, para la organización del material recabado<sup>17</sup>.

El proyecto de Mario de Andrade ya reflejaba sus amplias perspectivas teóricas y es considerado por muchos intelectuales como muy avanzado para la época ya que sus ideas se configuraban como un giro en las nociones de cultura vigente. Aunque no se considerase folclorista, sus esfuerzos apuntaban a legitimar los estudios folclóricos como práctica científica. En este sentido, sus aportes y acciones se coadunan con el avance de la antropología en el país.

Los estudios del folclore empiezan a recibir críticas de algunos intelectuales, que se les reclamaba su falta de rigor metodológico. Además, los folcloristas estaban más preocupados con la forma y no tanto con el contenido, su interés era más bien describir el fenómeno desestimando la interpretación. Algunos estudiosos, como por ejemplo Florestan Fernandes, pensaban que el folclore se configuraba como un hecho social que debería ser estudiado por disciplinas como la antropología o la sociología.

Las críticas a los métodos y las perspectivas teóricas de los folcloristas parecen ganar fuerza en los años 40 y 50, principalmente de parte de la sociología que recién se establecía en Brasil. También, si analizamos el período histórico,

---

<sup>17</sup> La traducción al español es nuestra: “havia ministrado o Curso de Etnografia (6) no Departamento de Cultura, ensinando, entre outras questões, a utilizar a fotografia, o filme e o fonógrafo como complemento importante às observações diretas em campo; além de instruções minuciosas de Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Pública Municipal, para a organização do material coletado” (Ayala, 1999, p.235).

podemos agregar que el país vive un momento de creciente industrialización y avance de una ideología desarrollista, basada en la racionalidad y científicidad.

En los años 50 y 60 gana fuerza un abordaje de cultura popular vinculada a un poder de transformación del pueblo. Brasil vivía un momento de discusiones políticas acerca de temas como nacionalismo y democratización, vivía también la ascensión de un gobierno de izquierda y mucha movilización en las universidades y sindicatos. Es un momento político de mucha efervescencia y surgen los CPC (*Centro Popular de Cultura*). Creados en 1961, se configuraban como un movimiento que proponía una transformación política a través del arte. Los *cepecistas*, como eran llamados los intelectuales y artistas que formaban parte, creían que el arte debía tener un fin político: despertar al pueblo para la transformación de la sociedad. Basados en las teorías marxistas, los *cepecistas* pensaban la cultura popular como sinónimo de lucha y transformación. Los artistas buscaban unir arte y política en un intento de acercamiento al pueblo, para ellos la cultura popular era aquella que iba hacia el pueblo con el fin de activar su papel revolucionario y de transformación de la sociedad.

Podemos percibir que tanto el movimiento de los folcloristas como del CPC tenían que ver con el tema de la conformación de una Nación, tal como comenta Catenacci (2001):

Mientras los folcloristas vivían un momento de transformaciones, vistas como inevitables en la coyuntura social, económica y política, y la única posibilidad de salvar las manifestaciones sería registrarlas lo más rápido posible, los artistas e intelectuales del CPC vivían (en) un momento histórico no solo nacional, sino internacional - Revolución Cubana - en el cual se pensaba que la movilización política podría transformar y dar nuevos rumbos - más justos, igualitarios - a la sociedad brasileña<sup>18</sup>.

A partir de algunos autores que ponen de relieve el concepto de cultura popular ya no como una categoría cerrada que da cuenta de un conjunto de objetos (Chartier, 1995) ni tampoco como una categoría en oposición a las culturas de masa o erudita. Convergimos con la perspectiva de Canclini (2008) que nos dice que la

---

<sup>18</sup> La traducción al español es nuestra: "Enquanto os folcloristas viviam em um momento de transformações na conjuntura social, econômica e política vistas como inevitáveis, e a única possibilidade de salvar as manifestações seria registrá-las o mais rápido possível, os artistas e intelectuais do CPC viviam em um momento histórico não apenas nacional mas internacional – Revolução Cubana – no qual se acreditava que a mobilização política podia transformar e dar novos rumos – mais justos, igualitários – à sociedade brasileira" (Catenacci 2001: p.35).

cultura popular debe más bien ser pensada en términos de sus relaciones, conflictos y/o cambios que se dan con más fuerza en la modernidad. En este sentido nos enmarcamos en una perspectiva que pretende interpretar la práctica del Coco, como una manifestación de la cultura popular.

### **Impronta del folclore en Alagoas**

Los estudios sobre folclore tienen una gran adhesión en Alagoas y son muchos los intelectuales que se interesan en conocer y registrar las manifestaciones del pueblo. Tales estudiosos, forman parte de una élite intelectual de la Provincia Alagoana, la mayoría son hijos de familias tradicionales, propietarias de grandes extensiones de tierra, dueñas de usinas de azúcar (*ingenios*) y por lo tanto quienes contaban con gran poder político y económico. A causa de tal situación privilegiada tuvieron la oportunidad de formarse en carreras destacadas.

Nombres como Aloisio Vilela, Theo Brandão y José Maria de Melo Abelardo Duarte, forman parte de una generación que salió del campo para concluir sus estudios en grandes ciudades y regresaron ocupando funciones sociales de notoriedad, constituyendo influencia y destaque social. Ninguno con formación en las Ciencias Sociales, generalmente formados en medicina o abogacía, tienen en común el gusto por las manifestaciones populares y recurren a los estudios del folclore más bien como un interés secundario a su formación principal. A este grupo debemos sumar el nombre del médico Abelardo Duarte, compañero de clase de Théo Brandão en la *Faculdade de Medicina da Bahia*, en los años 1920 quien, aunque nacido en Maceió, no contaba con la misma condición social de los demás.

Varios de ellos han participado de los Congresos promovidos por el *Movimiento Folclórico Brasileiro* con destaque para Theo Brandão, que integró la *Comissão Nacional de Folclore* (CNF) como también la *Campanha de Defesa do folclore Nacional*. Theo Brandão también fue responsable de la fundación, en 1947, de la *Comissão Alagoana de Folclore* (Cavalcanti, 2018).

Alagoas fue la primera provincia en crear una comisión local de Folclore. Dicha comisión se ocupaba de publicar un boletín que difundía artículos de sus participantes, registrando la situación del folclore en la región. Según la investigadora Cavalcanti (2018), la comisión, que publicó ocho (8) números entre 1955 y 1982, fue “responsable por institucionalizar los vínculos alagoanos con el

movimiento folclórico brasileño; sobre todo por medio de la figura de Théo Brandão, folclorista alagoano de mayor reconocimiento, tanto local como nacional, hasta hoy<sup>19</sup>.

Tales publicaciones se organizan en una compilación de los estudios que desarrollaron los folcloristas y revela mucho del enfoque folclorista, preocupado no tanto por la interpretación como por el registro de los hechos considerados folclóricos<sup>20</sup>. Es así, a partir de este grupo, que tiene gran influencia en la sociedad, que se produce el pensamiento folclórico en Alagoas.

Aloisio Vilela enfocó sus estudios folclóricos en la práctica del Coco y escribió, en 1951, la obra *O Coco de Alagoas – origem, evolução, dança e modalidades*, que fue publicada por primera vez en 1961. El reconocido folclorista Luis da Câmara Cascudo es quien firma el prefacio de la referida obra. Cascudo menciona que se inspiró parcialmente en esta obra para escribir la definición de la palabra Coco, en su famoso libro *Dicionário do folclore brasileiro*.

En *O Coco de Alagoas*, Vilela (1980) empieza con una descripción de los posibles orígenes del Coco, destacando algunos momentos importantes en la trayectoria del Coco como su época de oro. A su vez, describe los diferentes tipos de modalidades encontradas en la provincia de Alagoas y las fases por las cuales el Coco viene pasando. Su estudio hace un análisis más detallado en lo que toca a la musicalidad, nombrando los rasgos de los cantores, destacando así la variedad musical que hay en el ritmo. Detalla los rasgos de cada modalidad, la manera de cantar y algunas composiciones de los poetas.

El autor destaca que de las diversas maneras de cantar surgieron distintas modalidades a partir de las que se fueron nombrando los diferentes tipos de Coco. La manera de bailar se mantuvo prácticamente igual y los cambios se daban justamente en el canto, conforme comenta: “La danza, aún hoy, es casi la misma de los tiempos antiguos, con las características usuales del zapateo y el predominio de

---

<sup>19</sup> La traducción al español es nuestra: “responsável por institucionalizar os elos alagoanos com o movimento folclórico brasileiro; sobretudo por meio da figura de Théo Brandão, este que é, até hoje, o folclorista alagoano de maior reconhecimento tanto local como nacional” (Cavalcanti 2018: p.42/43).

<sup>20</sup> En los estudios recientes, en las ciencias sociales, reiterada veces aparece la crítica que los folcloristas se ocupan en describir la práctica sin relacionarla con los hechos sociales u otras dimensiones como la subjetividad y las relaciones en sociedad. No consideraban la práctica en su conjunto de significaciones y motivaciones que podrían ser interpretadas.

nuestro ritmo regional. El canto se ha transformado mucho y los poetas del interior van haciendo transformaciones de acuerdo a sus preferencias<sup>21</sup>.

Utilizamos este pasaje pues nos parece interesante destacar que en ese entonces el énfasis estaba puesto en la musicalidad (a diferencia de lo que sucedió en años más recientes, como veremos en el capítulo 2). En aquellos tiempos, la musicalidad era el espacio donde se daba la creatividad de los cantores, por medio de sus creaciones e improvisaciones. Por las descripciones podemos percibir el siguiente formato: la gente seguía bailando en ronda con su zapateado, que se ponía al servicio de la musicalidad, mientras los cantantes jugaban con el canto y la improvisación.

Posteriormente el autor enfatiza una evolución del Coco, es decir, lo nombra como una práctica que evoluciona y permanece a lo largo de los años. Creemos que para el autor, las modificaciones fueron las que proporcionaron la permanencia, las cuales generaron una diversidad que garantizó la continuidad de la práctica. Podemos deducir que, si bien sus estudios se basaban en lo que preconizaban los estudios folclóricos, por otro, ya tenía una concepción más amplia, que contemplaba los cambios como algo positivo. La obra de Aloisio Vilela, figura hoy día como una referencia para muchos de los practicantes actuales que incluso lo toman para validar el discurso de las transformaciones y a la vez refutar los intentos de cercenamiento de algunos estudiosos que insisten que dichas prácticas deben mantenerse en la tradición, y encuentran en los cambios la medida para juzgar la no autenticidad de las mismas.

### **Modernidades y procesos identitarios**

Al reflexionar sobre las múltiples percepciones alrededor de las prácticas del Coco en el contexto contemporáneo, no podemos esquivar, que tales prácticas y los debates que suscitan, se activan en un entramado de lógicas circunscritas en el seno de la modernidad. En este sentido, pensamos la práctica del Coco como una expresión artística y cultural que tiene su origen, desarrollo y establecimiento

---

<sup>21</sup> La traducción al español es nuestra: "A dança ainda hoje é quase a mesma dos tempos antigos, com as características usuais do sapateado e predominância do nosso ritmo regional. O canto é que tem se transformado muito e cada vez mais os poetas matutos vão fazendo alterações de acordo com as suas preferências" (Vilela 1980: p.39).

afianzado, en un orden post-tradicional, en los términos planteados por Giddens (2002). También, sus principales transformaciones se enmarcan en los efectos de la sociedad moderna. En este marco, nos proponemos a reflexionar acerca de los sentidos que los practicantes del Coco musical atribuyen a la práctica.

Giddens (2002), plantea como distintivo de la modernidad el aumento expresivo de las interacciones entre las influencias globalizantes y las disposiciones personales. Destaca que a pesar de que la modernidad debe ser entendida en un nivel institucional, sus modificaciones afectan de manera radical tanto los procesos sociales como los aspectos personales de nuestra existencia.

Dichas transformaciones activadas en la vida social moderna no se dan solamente en términos de rupturas, más bien se caracterizan por una intensificación de tales variaciones, nunca antes experimentadas por los sujetos. La llamada 'alta modernidad' o 'modernidad tardía', sugiere que, en el mundo contemporáneo, las características de la modernidad están acentuadas.

Teniendo en cuenta que los países latinoamericanos dada su historia colonial, cuentan con características sociales muy distintas a los países de Europa, se hace necesario pensar en cómo se expresa, en estos contextos específicos, el fenómeno de la modernidad. En este sentido Canclini (2008), nos insta a pensar las contradicciones de la modernización en los países de Latinoamérica. El autor sugiere evitar pensar la modernización como un modelo reflejado y retrasado de la modernidad europea, más bien, cree que hay que ir más allá del determinismo económico y cuestionar cómo se dio, por un lado, el modernismo cultural y por otro, la modernización económica, puesto que la primera no refleja directamente la segunda.

En Brasil, algunas discrepancias pueden ser observadas en hechos como: el bajo nivel de escolaridad, democracias fragilizadas, no alineamiento entre pensamiento y práctica liberal. Estos aparecen como indicios de la manera particular y contradictoria en que la modernidad se desarrolla en los países latinoamericanos. El ápice de tales contradicciones se puede constatar con el sostenimiento del sistema esclavista en Brasil, que persiste hasta el año 1888, en la misma época en que los ideales racionales y liberales ya circulaban en nuestros países. Para describir estos contextos contradictorios en los que se desarrolla la modernidad en

Brasil, poco a poco se amplía el uso del concepto hibridación, el cual según Canclini (2008), modifica el modo como pensamos otros conceptos como por ejemplo la identidad y la cultura; estos, nos ayudan a reflexionar acerca de los conflictivos y complejos procesos interculturales en América Latina.

Apropiando un concepto de la biología para aplicarlo a las Ciencias Sociales, Canclini (2008) plantea el término hibridación como una metáfora que retrata los mecanismos de mezcla y las interacciones de elementos culturales aparentemente contradictorios o pertenecientes a grupos sociales distintos, cuya dinámica genera nuevas estructuras, objetos y prácticas culturales. El término hibridación se inserta en la tradición de pensamiento crítico sobre América Latina, que según Gomez (2008) “han procurado explicar la diversidad de la realidad cultural latinoamericana y sus debates entre la conciliación y el conflicto” (p.132).

Mientras que otras teorizaciones como mestizaje o transculturación, son pensadas en relación con el período colonial, Canclini (2008) plantea la hibridación como un fenómeno netamente asociado a la modernidad; caracterizada por las relaciones interculturales entre lo local y lo global, configuradas en un contexto de contacto y cambio constante, dadas las mediaciones tecnológicas, las industrias culturales y los mercados globales. A partir del análisis de las reconfiguraciones en las prácticas cotidianas propias de la modernidad, el autor plantea las reconversiones como estrategias encontradas por los diferentes actores - tanto de sectores hegemónicos como populares - para inserirse en los contextos de modernidad, en sus palabras para “entrar y salir de la modernidad” (Canclini, 2008).

En relación a tales reconversiones, pensamos las culturas populares y sus distintas relaciones, enmarcadas en procesos de hibridación que revelan las distintas configuraciones de las prácticas culturales moldeadas en la modernidad y que siguen, estratégicamente, reconfigurándose hasta los días actuales, incluso en los términos de las identidades de los sujetos involucrados en estas prácticas. Vale aclarar que el hecho de enmarcar el Coco en el contexto de las culturas híbridas, no quiere decir que los trueques e influencias se den de manera horizontal. Como mencionamos anteriormente, tales prácticas son analizadas en medio de conflictos y disputas simbólicas.

En relación a los procesos de auto-identidad, Giddens (2002) sugiere que en la modernidad, la identidad se convierte en un proyecto reflexivamente ordenado, que se aleja de las sociedades tradicionales, en que la identidad estaba de alguna manera dada, o indicada, en las sociedades modernas la misma puede ser construida, pues la reflexividad de la modernidad se extiende al yo, transformándolo en un proyecto reflexivo en sí. En este sentido, percibimos el discurso sobre el pasado como una marca, en los procesos de construcción de subjetividades, que se relaciona con la búsqueda por una definición de identidad. La antropóloga Rachel Rocha (2018) cita algunos autores como Frederic Jameson, Gerarde Althade y Andrea Huysen, quienes señalan de diferentes maneras, el retorno al pasado o más bien la idea del pasado como un valor, como un fenómeno global. Dicha búsqueda por una diferenciación, se intensifica en los contextos modernos, enmarcada en este proyecto reflexivo del yo y, articula el vínculo entre lo local y lo global.

El Alagoas, constatamos dicha búsqueda en los textos de algunos teóricos que discuten la constitución de una *alagoanidad* - palabra que se utiliza para designar una identidad diferenciada: la alagoana. En su tesis doctoral el investigador Edson Bezera (2007) analiza la emergencia y redefinición de una identidad alagoana, a partir de la noción de identidades no estables en el contexto de la modernidad. El autor argumenta que tal redefinición viene a contrapelo de un proceso de estigmatización de la cultura alagoana, construida históricamente por las élites locales, que se basa en imaginarios que la asocian a la violencia y la corrupción. También, defiende las culturas populares como las mantenedoras, en tal proceso de redefinición, de una construcción de identidades que se contrapone a las representaciones dominantes.

Por su parte, el historiador Dirceu Lindoso (2015) - en su libro *Interpretação da Província: Estudo da Cultura Alagoana* - analiza algunos documentos para demostrar cómo, en el transcurso histórico, desde su vinculación a la provincia de Pernambuco, hasta su autonomía política como provincia independiente, se va definiendo, en el espacio geográfico de Alagoas, los contornos de una cultura singular. El autor destaca que los documentos analizados presentan trazos que ya apuntaban hacia una región particular, cuando aún integrada a la provincia de Pernambuco, se caracterizaba por una necesidad de diferenciación. En este sentido

argumenta que cuando ocurre la separación política entre Pernambuco y Alagoas, en el año 1817, tal hecho, en realidad, se da solamente por efecto y consolidación de un proceso que se venía gestando en el interior de la provincia pernambucana: la conformación de una cultura específica y de una identidad alagoana.

### **Identidades inventadas y sus estrategias**

Vimos que el enfoque teórico otorgado a los estudios de la cultura popular tenía que ver con la perspectiva de conformación de una nación, con una conformación de identidad basada en las manifestaciones populares. En este sentido la identidad estaba basada en un conjunto fijo de elementos que no debían cambiarse, al contrario, era importante que se preserve para mantener así la unidad.

Santos (1994) nos insta a reflexionar sobre la imposibilidad de un proyecto de identidad nacional - de forma homogénea y no conflictiva – pues en un país que congrega en su conformación diversos grupos, es inevitable que algunas, o en realidad la mayoría de las identidades de tales grupos, en especial aquellos que no cuentan con poder oficial y representación, no sean absorbidas en una falsa pretensión de mezcla pacifista, cuando en realidad sus modelos, formas de vida e identidades son violentamente rechazados por parte del Estado, bajo el nombre de un proyecto de nación unificada.

Los estudios sobre identidad en América Latina, datan del contexto posterior a los procesos de independencia, momento en el cual, los gobiernos intentaron implementar un ideal nacionalista. Es decir, tales estudios se desarrollan en un contexto de definición y formación de los estados nacionales y en consecuencia de una búsqueda por la definición de una nacionalidad que integrara a todos los pueblos. Algunos pensadores criollos, quienes creían que la diversidad étnica era un obstáculo para el progreso de la nación y tenían la idea de crear una cultura única y civilizada, la cual se materializó por medio de diversas estrategias en estos países.

El consenso liberal consistía en unir simbólicamente a los habitantes bajo una sola identidad; en el caso de países como México y Perú la unidad nacional implicaba la necesidad de integrar a los indígenas y mestizos a la nueva nación asimilándolos a las costumbres criollas, las cuales eran consideradas civilizadas. En países como Argentina, el proceso fue más de exclusión, marginalización o hasta genocidio

de grupos minoritarios de origen indígena y africano.” (Thompson y Garza 2009: p.140).

Autores como José Vasconcelos (1882-1959, México), Simón Bolívar (1783-1830, Venezuela), José Martí (1853-1895, Cuba), y José Enrique Rodó (1872 -1917, Uruguay); si bien se oponían a la idea europea sobre la inferioridad de los pueblos de las Américas, paradójicamente promovieron la creación de una identidad nacional, como si fuera posible unificar la diversidad étnica y cultural presente en el territorio.

Otros autores que compartían esta búsqueda por una cultura nacional fueron: en Perú; el escritor José Carlos Mariátegui (1894-1930), el antropólogo José María Arguedas (1911-1969) y el crítico literario Antonio Cornejo Polar (1936-1997), con la reflexión acerca de los indígenas. El cubano Fernando Ortiz (1881-1969), aportó desde la noción de transculturación. Finalmente en Brasil, tuvimos un gran número de autores que abrieron debates sobre la identidad<sup>22</sup>, quienes destacaron el tema del indigenismo y de la presencia africana con los procesos de la esclavitud. También en Brasil, el mito de la democracia racial construyó la falsa idea de un país donde la diversidad y el mestizaje, logró resolver los conflictos raciales, eliminando cualquier tipo de prejuicio y discriminación<sup>23</sup>. Sin embargo, la realidad de las precarias condiciones materiales de la mayoría de la población negra e indígena, nos muestran todo lo contrario.

Si bien estos autores tienen sus méritos principalmente en el hecho de que combatieron “las ideas pseudocientíficas sobre la posible “inferioridad” de los pueblos de América Latina y por extensión también de sus gobiernos”, por otro lado, pasan la idea de una Nación armónica, sin conflictos o disparidades sociales, dejando diversos grupos afuera puesto que la idea de una identidad nacional conlleva la concepción homogeneizadora y no logra abarcar toda la diversidad.

A partir de las críticas a la problemática noción de una identidad latinoamericana, como una cultura nacional homogénea; empiezan a desarrollarse reflexiones acerca de la condición de algunos grupos que quedan afuera de la identidad nacional dominante, como por ejemplo las mujeres y los pueblos

---

<sup>22</sup> Destacamos el libro de Renato Ortiz - Cultura Brasileira e Identidad Nacional – quien discute lo que sería esta presunta identidad nacional.

<sup>23</sup> La obra de Gilberto Freyre - Casa Grande Senzala - se destaca como una de estas referencias a una amalgama étnico racial.

originarios. Surgen así demandas sociales por el reconocimiento de las identidades múltiples, basadas en categorías como género, orientación sexual, raza y etnia entre otros, consolidándose los movimientos feministas, afrodescendientes, sociales y populares. Más recientemente en su texto “Raza es signo”, Segato (2007) destaca la constitución del Estado como ‘Otrificador’, es decir, creador de una homogeneización, donde algunas identidades se quedan por fuera, marginalizadas de la idea de nación, aunque estratégicamente incorpore, en esta homogeneización, algunos rasgos de la cultura excluida.

En este sentido, podemos percibir la ruptura de la mirada esencialista de la identidad, transitando hacia una noción de identidad como un proceso en construcción. En la contribución crítica de los movimientos sociales, según Thompson y Garza (2009): “el debate de la identidad y las múltiples identidades basadas en la raza, sexo y etnia, surgen en la esfera civil latinoamericana como una respuesta a las narrativas hegemónicas de la identidad nacional” (p. 141). También, en los ochenta y noventa, como señalan estos autores, se destaca la contribución, del grupo estudios subalternos latinoamericanos, quienes plantean la emergencia de un giro epistemológico que cambie el enfoque de las ciencias sociales poniendo énfasis en la exclusión histórica de los grupos subalternos.

El pensador jamaicano Stuart Hall, plantea en el centro de su debate teórico, las revisiones del concepto de identidad, y así mismo, destaca su relevancia actual. Aunque hay una deconstrucción del concepto desde varias disciplinas, se mantienen vigentes las lógicas tradicionales sobre este, por lo cual, sigue siendo importante reflexionar desde otros paradigmas, debido a su carácter central para la agencia y la política. Ampliando la categoría de identidad desde los estudios culturales, Hall (2003), discute el tema de la identidad como una construcción. En su texto “¿Quién necesita identidad?” propone el uso del concepto de identificación para definir cómo se dan las relaciones entre sujetos y sus prácticas sociales. El enfoque discursivo de la identificación reitera el concepto de la identidad como algo no fijo, que nunca se termina. Stuart Hall (2003) entiende la identidad como un proceso en permanente construcción y que tiene que ver con los contextos y relaciones. Cree que no es posible pensar la identidad como una categoría inmutable, fija o con rasgos intrínsecos. También nos propone pensar la identidad como una sutura, un punto de encuentro que articula, por un lado, los discursos y

prácticas que interpelan los sujetos y por otro, el proceso de producción de subjetividades engendrados por los individuos.

Pensar en la construcción de la identidad, nos sirve para comprender que hay disputas de sentido constante, que no termina, por lo cual, es posible que haya un juego entre afiliarse/desafiliarse a determinadas identificaciones o en las palabras de Hall como “siempre es posible «ganarlo» o «perderlo», sostenerlo o abandonarlo” (p. 15).

Las identidades son constituídas en la diferencia y por eso necesariamente invocan al otro. Por lo tanto, las unidades con las cuales los sujetos se identifican emergen en un juego de poder y exclusión, donde solamente es posible, si otras unidades quedan afuera. Es así que, la unicidad u homogeneidad, proclamada por la identidad no sería posible pues siempre que se constituye una identidad, se establece lo que queda al margen. En palabras de Hall (2003) “las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (p. 17).

Para este trabajo, el concepto de identidad planteado por Stuart Hall nos ayuda a entender los procesos de identificación, en los cuales están involucrados los practicantes de los grupos investigados. En este sentido, nos interesa pensar en los procesos de construcción de identidades en la práctica del Coco en los contextos actuales. Como vimos anteriormente, las culturas populares como construcción académica, han sido vinculadas a las poblaciones marginalizadas. Actualmente sus actores toman conciencia que son portadores y creadores de elementos culturales valorados y considerados patrimonializables (Prats 1996), usándolos como instrumento de inclusión social, y paralelamente vinculan sus saberes a la construcción de sus identidades, entendidas como procesos y elecciones.

## Metodología e instrumentos utilizados

Para realizar la presente investigación adoptamos una conciliación<sup>24</sup> del método cuantitativo y cualitativo para la recolección de datos, poniendo énfasis en el método cualitativo. Utilizamos las siguientes herramientas; el sondeo exploratorio y las encuestas virtuales para identificar los grupos y artistas involucrados; y finalmente para distinguir las prácticas actuales de los grupos más relevantes, se realizaron entrevistas a profundidad y la observación participante. También se sumó el análisis de algunas entrevistas virtuales (conocidas popularmente por *lives*) difundidas en las redes sociales que hacían diversos actores del Coco.

Empezamos con un sondeo exploratorio para registrar los grupos de Coco existentes en la región. Para ello, recorrimos algunas ciudades de la provincia y conversamos con diversas personas involucradas con la práctica, a fin de conocer las iniciativas que estaban ocurriendo. También ahondamos en un análisis de contenido en redes sociales para identificar tanto el surgimiento de posibles nuevos grupos musicales de Coco, como también los modos de difusión de los grupos ya registrados. La meta fue hacer seguimiento a las iniciativas, con el fin de armar un paneo general de las prácticas del Coco que eran gestionadas en la provincia de Alagoas.

Realizamos una encuesta, a los principales representantes de los grupos y artistas que identificamos como pertenecientes a la modalidad musical, por medio de un cuestionario virtual. El cuestionario fue enviado por mail a once (11) representantes de los grupos, formado por veinte (20) preguntas, entre abiertas y cerradas. Se interrogó sobre cómo se organizan, qué tipo de actividades realizan, sus influencias y cómo se percibían en el contexto actual de la práctica. El proceso de formulación de las preguntas se dio a lo largo de la investigación, teniendo en cuenta los temas que consideramos más significativos y se destacaban en el sondeo exploratorio.

Entre los grupos musicales de Coco seleccionamos dos artistas que consideramos más relevantes a partir de sus actividades: *Os Verdinhos e Jurandir Bozo*. A los dos les realizamos entrevistas a profundidad, por medio de preguntas

---

<sup>24</sup> El uso de dos métodos complementarios para ayudar en la comprensión de los fenómenos sociales complejos. Según Alonso (2016) "a perspectiva contemporânea dominante na sociologia é de conciliação e complementaridade entre as duas metodologias".

generadoras y dejamos que los entrevistados pudieran discurrir acerca de sus consideraciones. Nos orientamos en comprender cómo el proceso de búsqueda de una identidad y mantenimiento de una tradición se revela en la organización interna, en la preparación y ejecución de las presentaciones, como también en sus discursos.

De manera general, podemos decir que tanto el cuestionario virtual como las entrevistas en profundidad, tenían el objetivo de conocer la comprensión acerca de la práctica que tenían los protagonistas, percibiendo las significaciones que le dan al Coco, y como esto se refleja en sus formas de actuación. Basados en la perspectiva de entrevista comprensiva de Kaufman (2013) ponemos énfasis en la importancia del conocimiento de los protagonistas, visto que consideramos sus concepciones fundamentales para un análisis de las configuraciones actuales.

Tal perspectiva plantea que, para llegar a un entendimiento amplio del fenómeno, el investigador no debe basarse solamente en la entrevista, más bien, se hace necesario una aproximación al entrevistado; considerando tanto sus discursos como también las acciones observadas a lo largo de una investigación. De esta manera, la interpretación de informaciones no se cierra en la entrevista, pues ésta se debe ir relacionando con las acciones y representaciones del entrevistado, cotejando así, lo aprehendido en la entrevista con lo aprehendido en el acompañamiento de sus acciones.

En este sentido, desde la observación participante, asistimos a algunas presentaciones de los grupos, lo cual nos permitió, acercarnos al ambiente y los circuitos donde se practica el Coco. Participamos tanto de clases como fiestas, bailando y cantando como parte del público asistente. Pudimos constatar la manera cómo se expresan en el escenario, el modo en que arman sus discursos, y así mismo, observar cómo se relacionan sus concepciones acerca de la práctica con la puesta en escena.

El contexto del inicio de la pandemia y la situación de aislamiento social, hizo necesario que se abordara otra herramienta que no habíamos considerado anteriormente<sup>25</sup>: las redes sociales. Ocurrió un fenómeno interesante, una explosión

---

<sup>25</sup> En Brasil, fue decretado estado de emergencia el 04/02/2020 y en la provincia de Alagoas el 20/03/2020.

de entrevistas virtuales (*lives*) en las cuales asistieron como invitados los artistas que nos planteamos a analizar.

Destacamos la iniciativa del artista pernambucano Adiel Luna, quien gestionó una serie de entrevistas virtuales con personalidades del Coco de las más variadas provincias de Brasil. Consideramos que el éxito de estas entrevistas, tuvo una influencia positiva en la divulgación del Coco, ya que, lograron llegar a personas fuera de los círculos habituales en los cuales se desenvuelve esta práctica. Dichos espacios también incentivaron a que otras personas se motivaran a realizar charlas virtuales, propiciando una amplia difusión de las diversas concepciones del Coco por medio de las voces de sus practicantes.

De manera general, la utilización de las distintas herramientas (las encuestas, las entrevistas a profundidad, las participaciones y la escucha de entrevistas virtuales) nos permitió articular los datos recolectados para conocer cómo piensan los protagonistas respecto a la práctica del Coco en la actualidad, así como, estudiar y comprender sus acciones.

## Capítulo 2

### Genealogías y subgéneros del Coco en la provincia de Alagoas

*Antigamente quando se fazia casa  
Espalhava o barro na sala  
Para apilar com o pé  
Cabra suado, já bebo de sangue quente  
Pisava bem diferente fazendo chiá no pé*

*Piso batido mas pra dar acabamentoo  
Alisar igual cimento  
Tem que arrastar o pé  
Pisa na frente e depois arrasta pra traz  
Eu vou mostrar como é que faz  
A dança do chiá no pé*

(Composición de Nildo de Asis y Geninho de Asis)

### Posibles orígenes del Coco y recorrido de la práctica del Coco

Entendemos que no es una tarea fácil establecer el origen preciso del Coco, tampoco es un objetivo en nuestra investigación. No obstante, es necesario conocer las trayectorias recorridas por la práctica del Coco a fin de entender las configuraciones que adquiere actualmente.

Los registros realizados por la investigadora dan cuenta de que la práctica del Coco se desarrolla principalmente en la región nordeste de Brasil. En cada región se presenta con configuraciones distintas y aunque sea una amplia zona, podemos decir que la práctica del Coco se presenta de alguna manera en casi todas las provincias del nordeste brasileño. En el documental *Caminhos do Coco (2016)*, se evidencia tal afirmación, ya que los directores recorren por lo menos seis (6) provincias ubicadas en la región Nordeste, presentando los grupos de Coco más representativos de cada local<sup>26</sup>.

Así mismo, encontraremos registros del Coco por las ciudades del nordeste brasileño en estudios más antiguos. Mario de Andrade, en su viaje realizado entre diciembre de 1928 y febrero de 1929, registró manifestaciones del Coco en diferentes provincias como Río Grande do Norte, Paraíba y Pernambuco. Encantado con los “*tiradores de Coco*”, su investigación se concentra en registrar los cantores

---

<sup>26</sup> Actualmente, en el contexto de la pandemia, tuvimos la oportunidad, por medio de una serie de entrevistas realizadas por redes sociales, de conocer distintas acciones con relación al coco que se dan no solamente en el nordeste brasileño como también en otras regiones del país.

de Coco, poniendo énfasis en sus habilidades de hombres sencillos, quienes aun sin formación, desplegaban una técnica musical rara e interesante. Aunque Andrade (2002) no haya registrado Coco en todos los Estados del Nordeste, sus apuntes dan cuenta que sus informantes le transmitieron canciones de Coco que serían oriundas de otras provincias como Alagoas e Ceará. El folclorista Aloísio Vilela (2003) comenta que “El gran Mário de Andrade, cuando viajó al Noreste, estuvo en Alagoas y quedó maravillado con esta característica típica de nuestro folclore”<sup>27</sup>. En este viaje Mário de Andrade recolectó material específicamente acerca del Coco. Los datos, ordenados por Oneida Alvarenga, fueron publicados después de su muerte, en un libro llamado *Os Cocos*. En este material, Andrade describe y clasifica los Cocos que encontró dividiéndolos en 06 grupos. De acuerdo a Oneyda Alverenga (2002, p.20), tal división se organizó de acuerdo a temas comunes que aparecen en las letras y no tanto como una clasificación rígida tipo categorías científicas.

Posteriormente, en 1938, mientras coordinaba el Departamento de Cultura de San Pablo, Mario de Andrade proyectó la *Missão de Pesquisa Folclórica* que tenía como objetivo registrar la música popular de Brasil. El equipo de la misión viajó por seis provincias brasileñas y reunió cerca de 1.500 melodías, 1.126 fotografías, 17.936 documentos textuales, 19 películas (16 y 35mm) como también más de miles objetos catalogados. Dicho acervo, en la actualidad, forma parte del de la *Discoteca Oneyda Alvarenga* como una subdivisión del Centro Cultural San Pablo. Acerca de la gran cantidad y diversidad de registro de Coco en la región Alvarenga (2002) comenta:

Mário de Andrade escuchó Cocos por todas partes, en el Noreste. Más de una vez los artículos: “Notas de viagem” y “O Turista” relataron casi el espanto de quien, viniendo de un lugar en donde se canta poco, cae en medio de personas que vivían cantando todo el tiempo, incluso en el trabajo y durante la diversión. El hábito intensivo y generalizado de cantar y bailar Cocos es registrado varias veces<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> La traducción al español es nuestra: “O grande Mário de Andrade, quando de sua viagem ao Nordeste, esteve em Alagoas e ficou maravilhado com esta feição típica do nosso folclore.” (Vilela 2003: p.21).

<sup>28</sup> La traducción al español es nuestra: “Mário de Andrade ouviu Cocos por toda a parte, no Nordeste. Mais de uma vez as “Notas de viagem” e o “O Turista” mostram um quase espanto de quem, vindo de uma terra pouco cantadeira, cai no meio de uma gente que vivia levando o peito numa cantoria que acompanhava tudo, trabalho e diversão. O hábito intensivo e generalizado de cantar e dançar Cocos é anotado várias vezes” (Alvarenga 2002:p.28).

Aunque en la literatura podemos verificar que la presencia del Coco se da en toda la región nordestina, algunos estudiosos ponen de relieve el tema del origen y afirman que el surgimiento del Coco se dio en la provincia de Alagoas.

Abelardo Duarte es uno de los autores más enfáticos en asociar el Coco a la presencia negra<sup>29</sup> en Alagoas, atribuyendo los orígenes de la práctica del Coco al elemento afro presente en la colonización del Brasil. En su análisis del Coco hace una descripción profunda de los elementos de la danza y afirma que sus orígenes se dan en Alagoas, y desde allí, se difunde a otras partes del país. En su libro, *Folclore Negro das Alagoas* (2010), el autor destaca el rol del negro en la formación social de la región nordeste, en Brasil, y pone énfasis en la fuerte influencia afro en las manifestaciones folclóricas que surgen en Alagoas.

El autor, basado en el concepto de tenacidad cultural de Herskovits, justifica la sobrevivencia de los trazos de la cultura del negro que vino de África. Una cultura que se sostuvo, se transformó y encontró sus maneras de sobrevivir, pese a su condición de esclavizado y a todos intentos sistemáticos de aniquilación de sus valores. Para Duarte (2010) la tenacidad cultural es el concepto que explica las razones por las cuales, aunque en condiciones adversas, el africano esclavizado pudo transmitir rasgos de su cultura. El autor habla de un proceso de “aculturación”, aunque no usa el término en un sentido de pérdida completa o renuncia de los valores. Más bien plantea que, por medio de la aculturación los afrodescendientes encuentran la manera de que su cultura siga viva y aportan sus trazos a las nuevas generaciones que siguen:

A pesar del gran esfuerzo por derribar toda su estructura, las culturas negras no se desmoronaron por completo al entrar en contacto con otras con las que estuvieron en roce durante mucho tiempo. Dentro del concepto de tenacidad cultural, de Herskovits, en el cual se explica que una cultura ve asegurados, de forma permanente, sus términos esenciales, en el paso de los valores a través de las generaciones, las culturas negras se perpetuaron<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Coincidimos con los conceptos teóricos de Quijano (2000), quien apunta que raza es una construcción social, una invención en que se estructura la colonialidad del poder. Entretanto utilizamos la palabra negro entendiendo que es necesario enmarcar la categoría, dando la vuelta al concepto de racialización negativa, haciendo una distinción al revés, positiva. En el sentido de afirmación de los valores y no como en el momento de creación del concepto, basado en una clasificación social jerárquica que proponía el negro como raza inferior.

<sup>30</sup> La traducción al español es nuestra: As culturas negras não se desmoronaram por completo no contato com as outras com que se atritaram longamente, em que pese o esforço empregado para fazer ruir todo o seu edifício. Dentro do conceito da tenacidade cultural, de Herskovits, pelo qual se

Para corroborar su versión de que el Coco es de origen afro, Duarte (2010) alude también a las descripciones de Aloisio Vilela, otro investigador que también sostiene que el origen del Coco se da en Alagoas y de allí se irradia para otras localidades. En su libro *O Coco de Alagoas*, publicado por primera vez en 1961, Vilela describe los cantadores de Coco y menciona entre sus practicantes afrodescendientes y de origen bantu<sup>31</sup>. Para estos autores el Coco se originó en el Quilombo dos Palmares, espacio de resistencia al régimen esclavista, donde se refugiaban los africanos esclavizados que huían para formar con sus pares otro sistema de vida y producción. Su existencia se dio en el siglo XVII y estaba ubicado en una región que hoy pertenece a la provincia de Alagoas.

Entre los varios quilombos que surgieron en la provincia, fruto de la revuelta y resistencia de los negros esclavizados, Palmares fue el más destacado. Allí los refugiados usaban el Coco, fruto de una *palmeira* (espécimen arbórea) para preparar diversos alimentos como aceite y manteca, mientras rompían la cáscara dura del fruto, cantaban y tocaban para amenizar el labor, creando el ritmo que más adelante se llamaría Coco. Dicha versión del surgimiento del Coco no es aceptada totalmente incluso algunos investigadores la ponen en duda ya que no habría manera de comprobar tal información, como comenta Ayala (2000):

Sus tesis nos parecen poco convincentes, debido a la ausencia de rigor en la explicitación de las fuentes, escritas u orales, producto de la investigación bibliográfica o de la observación directa. Los trabajos reflejan un enfoque basado en especulaciones que parecen preocupadas en encontrar un origen dentro de la región (en este caso, Alagoas), lo que demuestra un sesgo regionalista, en algunos casos con matices patrióticos, con mucho de provinciano e ideológico<sup>32</sup>.

Tampoco hay consenso entre otros estudiosos del tema acerca de los orígenes, algunos defienden el origen relacionado con la presencia afro, otros afirman que es una creación de influencia indígena, y, otros afirman que fue el

---

explica que uma cultura vê assegurada perenemente os seus termos essenciais, na passagem dos valores através das gerações, as culturas negras perpetuaram-se”(Duarte 2010: p.32).

<sup>31</sup> Por Bantu, ver Glosario

<sup>32</sup> La traducción al español es nuestra: “Suas teses parecem-nos pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação direta. Os trabalhos refletem uma forte tendência de abordagem calcada em especulações que mais parecem preocupadas em encontrar uma origem dentro da região (no caso, Alagoas), o que demonstra um viés regionalista, em alguns casos com matices ufanistas que muito guardam de provinciano e ideológico” (Ayala 2000: p.28).

choque mismo entre los tres elementos étnicos que generó la práctica.

Pese a que no podemos precisar tal origen, podemos destacar algunos momentos importantes en la historia del Coco. Su desarrollo se dio en una región caracterizada por una formación social estructurada a partir de la actividad económica de la mono cultura de caña de azúcar. Alagoas, al ser una provincia ubicada en esta región, tuvo su desarrollo a partir de la formación de pequeñas fábricas de azúcar (ingenios) exportada para toda Europa. La región posee un conjunto de factores que contribuyeron al desarrollo de la producción de azúcar, como la ubicación cerca de la costa y la cantidad de ríos, lo que favoreció el transporte, además del clima y suelo propicios para el plantío. También en su momento contaban con mano de obra barata, el trabajo esclavo, lo que contribuyó de manera significativa con la prosperidad de la empresa. Conforme nos comenta Diegues Junior (2006): “En la zona de cultivo de la caña de azúcar es, justamente, donde se va concentrando el elemento africano, importado como esclavo para la explotación del monocultivo de la tierra”<sup>33</sup>.

Sabemos que antes del inicio de la colonización en Brasil, Portugal ya formaba parte de la empresa esclavista. En su libro *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*, el autor José Ramos Tinhorão (2012) nos cuenta la historia de la presencia negra en Portugal, llegados por medio del tráfico de africanos, que desempeñaban diversas actividades ya en condición de esclavos en Portugal.

El tráfico de esclavos llega a Brasil, en las primeras embarcaciones que venían en busca de Pau Brasil, como también eran traídos forzosamente a ejecutar trabajos distintos como actividades domésticas. Así mismo, desde mediados de 1540, cuando empieza de manera efectiva la explotación del suelo por medio de la plantación de caña para la fabricación de azúcar, la presencia africanos importados de África de manera regular para el trabajo esclavo, se convierte en algo permanente. (Tinhorão 2012: p.17). Los africanos fueron clave para el funcionamiento de los ingenios de azúcar. Eran la fuerza productiva que movía todo el sistema basado en la monocultura de azúcar, en el latifundio y en el sistema esclavista. En este contexto, Brasil recibió centenas de africanos esclavizados que

---

<sup>33</sup> La traducción al español es nuestra: “É justamente na área canvieira que se vai concentrando o elemento africano, importado como escravo para a exploração monocultora da terra”. (Diegues Junior 2006: p.164)

venían forzosamente, en condiciones perversas, abandonando su hogar, vendidos como mercadería, para trabajar de manera deshumana, sin descanso, sin sueldo y sin condiciones dignas, lo que contribuyó sustancialmente al sostenimiento del sistema económico de la nueva colonia de Portugal.

Fue en este contexto de sociedad esclavista, con una economía basada en la caña que los africanos se establecieron forzosamente para desempeñar el trabajo esclavo y dar su contribución en el proceso de formación histórico social de la sociedad alagoana. Trabajando en la cosecha, en las máquinas de los ingenios o en trabajos domésticos, era en la hora de huelga o en las fiestas de los patrones que los africanos se manifestaban con sus cantos y *batuques*<sup>34</sup>.

Tinhorão (2012) comenta que en 1647 los dibujos de Franz Post y Zacharias Wagener registran y describen escenas que dan cuenta que los esclavizados, seguían con sus rituales y prácticas de danza y música, “a través de manifestaciones a base de ruidosa percusión, que los portugueses definen, genéricamente, con el nombre de *batuques*”<sup>35</sup>. Según Abelardo Duarte (1947) “en los momentos de descanso (si es así que se los puede llamar) intentaban divertirse o divertir a sus señores, para contrarrestar el duro régimen de vida que llevaban. En los ingenios azucareros, en época de cosecha, los cantos, los pagodes, los *batuques*, los Cocos, tenían vía libre, luz verde”<sup>36</sup>.

Tinhorão (2012) hace una compilación de documentos que demuestran que en mediados del siglo XVIII surge cierta preocupación de las autoridades con la diseminación de los *batuques* de negros el cual ya no se restringe al ambiente de los africanos esclavizados, al contrario, mezclan y se difunden en otros sectores sociales.

La preocupación de las autoridades se justifica, sin embargo, porque los *batuques* comenzaban, quizás, desde el inicio del setecientos, a dejar de restringirse a los *terreiros* de esclavos negros, por la adhesión de blancos y mestizos, a una expansión social en ascenso,

<sup>34</sup> Por *batuques*, ver glosario

<sup>35</sup> La traducción al español es nuestra: “através de manifestações à base de ruidosa percussão, que os portugueses definem genéricamente sob o nome de *batuques*” (Tinhorão 2012: p 36).

<sup>36</sup> La traducción al español es nuestra: “Nas horas de folga (se assim é possível admitir) procuravam divertir-se ou divertir os seus senhores, como derivativo ao duro regime de vida que levavam. Nos engenhos, na época em que safrejavam, as cantorias, os pagodes, os *batuques*, os cocos tinham livre curso, sinal aberto” (Duarte 1947: p. 36)

pasando, también, a ser adoptados entre las heterogéneas y más bajas capas de las zonas urbanas de las ciudades<sup>37</sup>.

En Alagoas la práctica del Coco llega a los salones de la alta sociedad; varios estudios afirman que a fines del siglo IX e inicio del siglo XX se dio lo que algunos autores llaman la época de oro del Coco. Por ejemplo, en 1900 tenemos la fundación de la *Sociedade Recreativa Cocadores Federais* que reunía empleados públicos. Acerca de tal ascensión social Abelardo Duarte (2010) comenta:

Al principio, bailado en los ingenios, donde parece haber nacido, el Coco se aclimató preferentemente a las playas. Rodrigues de Carvalho informa que, posteriormente, penetró en los salones de Alagoas y Paraíba, siendo bien recibido por las jóvenes de la alta sociedad, que lo bailaban a la luz de la luna, al son del piano<sup>38</sup>.

Sigue describiendo:

El Coco alagoano, bailado por los esclavos negros, se propagó por todas las zonas con influencia negra en el territorio alagoano. Sin embargo, no se circunscribió al ambiente de las *senzalas*; pasó de baile de negros a baile de mestizos y blancos. Abandonando las *senzalas* y los *terreiros* el Coco penetró en los salones de Maceió y en las *Casas-grande* de los ingenios alagoanos. Las salas y los salones de baile de la alta sociedad se abrieron para recibirlos en las fechas de San Antonio, San Juan y San Pedro, pero principalmente, en Navidad y Reyes<sup>39</sup>.

Con estas citas ponemos de relieve que en el inicio del siglo XX el Coco era una práctica común y corriente en las fiestas populares de la provincia. Se podía verificar su presencia tanto en los festejos juninos como también en los festejos navideños. Luis Lavèneré (1956) en un artículo del Diario de Alagoas nos dice que

---

<sup>37</sup> La traducción al español es nuestra: “A preocupação das autoridades se justifica, no entanto, porque os batuques começavam, talvez, desde o início dos setecentos, a não se restringirem mais aos terreiros de negros escravos, mas, pela adesão de brancos e mestiços, a alcançarem expansão social crescente, passando a ser cultivados também entre as heterogêneas camadas mais baixas das zonas urbanas das cidades” (Tinhorão 2012: p.48).

<sup>38</sup> La traducción al español es nuestra: “Dançado a princípio nos engenhos, onde parece ter nascido, aclimatou-se o coco de preferência nas praças, tendo depois como informa Rodrigues de Carvalho penetrado nos salões das Alagoas e Paraíba, bem recebido pelas moças da boa sociedade, que o dançavam ao luar, ao som do piano” (Abelardo 2010: p.50)

<sup>39</sup> La traducción al español es nuestra: “O Coco alagoano, dançado pelos escravos negros, espalhou-se por todas as zonas de influência negra no território alagoano. Não se circunscreeveu, porém, ao ambiente das senzalas; de dança de negros, passou também à de mestiços e brancos. Deixando as senzalas e os terreiros, o Coco penetrou nos salões de Maceió e nas casas-grandes dos engenhos alagoanos. Abriam-se as salas e os salões ricos para acolhê-lo nas épocas de Santo Antonio, São João e São Pedro, mas principalmente, nas de Natal a Reis” (Abelardo 2010: p. 85/86).

el Coco se danzaba en varias localidades, tanto en casas de gente humilde como en casas de gente rica, especialmente en la época de las navidades.

Respecto a las celebraciones de navidad, se puede registrar la presencia del Coco en las fiestas de varias ciudades de la provincia, a ejemplo de São Miguel dos Campos, Coruripe, Viçosa y también la capital Maceió. En el boletín de la *Comissão Alagoana do Folclore (1955)*, con el tema *Navidad en Alagoas*, se registran la ocurrencia de la práctica del Coco en todas las localidades mencionadas.

Así mismo, el Coco perdura hasta el día de hoy, especialmente podemos constatar su presencia en los festejos juninos. Cavalcanti (2017) describe las transformaciones de tales festejos a fines del siglo XIX y comenta que el Coco era una de las expresiones que integraba las fiestas familiares. Entre las citas de autores que caracterizan los festejos juninos de tal época, encontramos el relato del folclorista Theo Brandão (1957):

[...]junto con el Coco, los bailes de salón usados (eran danzados) en las mejores casas de Maceió y sus alrededores, o en las viejas casas-grande de los ingenios, mucho antes de las *mazurcas*, *polkas*, *schottisches*, *quadrillas* y lanceiros (...). Estas danzas de ronda y el Coco predominaron en los salones de Maceió hasta poco después de la Primera Guerra Mundial<sup>40</sup>.

Otro punto clave es que el Coco tiene su desarrollo asociado al contexto rural con la construcción de viviendas que utilizan el barro como material principal. Para construirlas era necesario un trabajo colectivo que estaba estrechamente relacionado con la música, ya que para amenizar la jornada, las personas cantaban y tocaban mientras pisoteaban el barro al ritmo de la música<sup>41</sup>, creando así los pasos que caracterizarían la danza y el género musical denominado Coco. Con el proceso de migración del campo a la ciudad, algunos trabajadores llevan la práctica consigo y allí en el contexto urbano su práctica empieza a tener otra configuración, pues en la ciudad la gente ya no se reúne para hacer trabajos comunitarios.

---

<sup>40</sup> La traducción al español es nuestra: “juntamente com o coco, as danças de salão usadas nas melhores casas de Maceió e seus arrabaldes, ou nas velhas casas-grande dos engenhos, muito antes das mazurcas, polkas, schottischs, quadrilhas e lanceiros[...]. Estas danças de roda e o Coco que imperaram nos salões de Maceió até pouco depois da Primeira Guerra Mundial” (Brandão, 1957, p. 43-44, citado en Cavalcanti, 2017, p. 38-39).

<sup>41</sup> Para conocer en detalles recomendamos el documental ‘Chão de casa’ del documentarista Celso Brandão en <http://alagoar.com.br/chao-de-casa/>

El Coco que era cantado y bailado en el campo tenía rasgos relacionados con la práctica de un trabajo colectivo y cuando se traslada a la ciudad adquiere rasgos de una danza para presentarse en escenarios. Esto quiere decir que sigue existiendo, se mantiene el ritmo y la danza pero en un proceso continuo de transformación. Hoy en día existen tanto grupos de jóvenes de la periferia de Maceió, como grupos de otras ciudades de la provincia de Alagoas que siguen ejecutando el Coco en un contexto social totalmente distinto al que caracterizó los orígenes de la práctica cultural. Así mismo percibimos una mayor cantidad de personas, que más allá de la práctica bailada, también se dedican a la práctica cantada y tocada del Coco. Esta realidad se configura con el apareamiento en los últimos años de compositores y cantantes que se proyectan por medio de la creación de grupos musicales que se enfocan en la música y en la poesía.

Es evidente también en la última década un surgimiento de iniciativas diversas de la sociedad civil (investigadores, músicos y bailarines) que se proponen un rescate de los orígenes de la práctica. Tales proyectos se configuran en acciones formativas con los protagonistas del Coco compartiendo contenidos históricos, buscando generar un sentimiento de identidad y vínculo con los orígenes de la danza. Tales acciones apuntan en valorizar la práctica desde el conocimiento del contexto histórico y político. Lo que podemos observar es que la práctica continúa a lo largo de años y podemos verificar que en su recorrido histórico sufrió varios procesos de transformación. Pareciera que cada cambio de contexto implica nuevas configuraciones de la práctica. De cierto modo no se equivocaba Vilela (2003) cuando hablaba de una evolución del Coco: “después de varias transformaciones, llegó a la fase actual que es una de las más esplendorosas. Y nadie puede prever, de ninguna manera, qué cambios aún ocurrirán durante su evolución”<sup>42</sup>. Creemos que más que una evolución el Coco sufrió transformaciones, pues se fue adaptando a los diferentes contextos sociales, atraviesa de maneras diferentes, distintas épocas.

---

<sup>42</sup> La traducción al español es nuestra: “depois de várias transformações, chegou ele à fase atual e que é uma das mais esplendorosas. E ninguém pode prever de maneira alguma que mudanças ocorrerão ainda nas modalidades de sua evolução” (Vilela 2003: p.93).

## Caracterización general

Es importante resaltar que la palabra Coco, cuando se refiere a la manifestación artística, puede designar la danza y a la vez el ritmo musical. La investigadora Cavalcanti (2018) comenta que el Coco se caracteriza “por una manifestación danzada predominantemente en ronda, que gira en sentido antihorario, formada por parejas que se intercalan entre hombres y mujeres, teniendo como movimientos más característicos a *umbigada* y el zapateo o *trupé*”<sup>43</sup>.

Camara Cascudo en su Diccionario de Folclore Brasileiro (2002), define Coco primeramente como una danza popular del nordeste y luego como canto-danza. Cascudo comenta que el Coco era canto y se fue transformado en danza, incluso justifica el uso de la expresión “*vamos quebrar coco*” como una invitación a ir a bailar la danza y no más una invitación al trabajo como se utilizaba anteriormente. El concepto de Coco que encontramos en el sitio web de la Secretaría de Cultura del Estado de Alagoas enfatiza que “el coco alagoano es una danza cantada, siendo acompañada por el zapateo o *trupé*. También es denominada: *pagode* o *samba*”<sup>44</sup>;

En las primeras décadas del siglo XX, las denominaciones *samba* o *pagode* también eran utilizadas para referirse al Coco y es bastante mencionada por los autores que investigaron la práctica. Según Aloisio Vilela, *samba* vendría de la palabra africana *semba*, que significa *umbigada* y hace referencia al movimiento comúnmente realizado, que se caracteriza por simular el encuentro de los ombligos entre dos personas que bailan.

*Pagode* también designaba los grupos liderados por los *mestres* más antiguos, personas que migraron al contexto urbano, y allí empezaron a armar sus grupos, siguiendo con la práctica del Coco ya en el formato de presentaciones. Tales *mestres* llevaban consigo los conocimientos aprendidos con sus antepasados, cuando todavía la práctica se daba en el contexto rural. Los grupos que armaron son comúnmente considerados como la modalidad tradicional del Coco. Hoy en día tal configuración ya casi no existe más, luego del fallecimiento de los *mestres* que

<sup>43</sup> La traducción al español es nuestra: “por uma manifestação dançada predominantemente em roda, que gira em sentido anti-horário, formada por casais que se intercalam entre homens e mulheres, tendo como seus movimentos mais característicos a *umbigada* e o *sapateado* ou *trupé*”( Cavalcanti 2018: p. 64).

<sup>44</sup> La traducción al español es nuestra: “o coco alagoano é uma dança cantada, sendo acompanhada pela batida dos pés ou tropel. Também é denominada de *pagode* ou *samba*” Fuente: <http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/dancas>

actuaban como líderes, los grupos se disuelven y no tienen continuidad. El último fue el grupo dirigido por la Mestra Hilda, quien falleció en 2010.

En nuestra investigación encontramos solamente dos grupos que podríamos mencionar como herederos de tal formato. El *Pagode Santa Ana*, pese a que figura en el mapeo disponible en el sitio web de la secretaría de cultura, estuvieron activos desde el 2002 hasta el año 2016 cuando cerraron sus actividades. A su vez, el grupo Coco de Roda *Mestre Nelson Rosa* - que retomó sus actividades el año 2020 después de una pausa por el fallecimiento del maestro Nelson Rosa en 2018 - no lleva en su título el nombre *pagode*, sin embargo, mantiene algunos rasgos característicos del género.

### **Transformaciones**

Como vimos en el capítulo anterior, la práctica del Coco pasó por diversos procesos de transformación a lo largo de los años según los diferentes contextos en que la práctica fue realizada. Las modificaciones se dieron tanto a lo que concierne a la musicalidad, cuanto a lo que toca a la poética y a la danza, las podemos verificar en las diferentes maneras que conforman la práctica del Coco actualmente. En su estudio acerca de las formas que va adquiriendo el Coco alagoano, Aloisio Vilela destaca su diversidad musical como género, debido a una variedad de cantores populares en la provincia. Haciendo una separación entre formas primarias y formas evolutivas, el autor hace una división entre coco 'solto' y coco 'de amarração'. Vilela enfatiza que el llamado coco 'solto' fue la primera forma de manifestación, pues se caracteriza por poseer solamente el estribillo o refrán que es entonado por el cantor y después repetido por los participantes de la ronda. Posteriormente, aparece el coco 'com amarração'; modalidad en la cual el verso es cantado solamente por el cantador, como un solista, discurrendo acerca de un tema. La 'amarração' es cantada entre los refranes, momento en que todos cantan juntos.

El autor Abelardo Duarte destaca la influencia que sufrió el Coco, en especial los cantadores de otras regiones, sobre todo los guitarristas del sertón (2010, p.63). Asimismo, haciendo referencia al uso de instrumentos musicales; el autor destaca que en el momento de la llegada del Coco a los salones de la sociedad, conocido como época de oro del Coco, los instrumentos allí utilizados eran solamente dos:

*ganzá* y palmas. “Aún no se usaba el *pandeiro*, que aparentemente, es una innovación de la zona *Viçosense*.”<sup>45 46</sup>. En su forma inicial, en el contexto del Coco vinculado al trabajo colectivo, el zapateado tenía una función destacada en la ejecución del Coco. El pisotear del barro, tal como se muestra en la figura 5, funcionaba como un instrumento percusivo y el movimiento coordinado de los pies era parte de la música, influenciando así las creaciones. Cada movimiento ejecutado tenía su finalidad en lo que concierne a la construcción de viviendas de barro, como podemos ver en la figura 1 (casa de pau a pique o casa de taipa<sup>47</sup>) en la zona rural. Tenemos allí el surgimiento de una variedad coreográfica compuesta por diferentes pasos, conocidos como *trupés* o *tropel*<sup>48</sup>.

**Figura 1.** Casa de pau a pique o casa de taipa



Nota. [Fotografía], Internet, 2020,

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Casa\\_de\\_Adobe\\_na\\_Chapada\\_das\\_Mesas.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Casa_de_Adobe_na_Chapada_das_Mesas.jpg)

Con la llegada del Coco a la ciudad y su inclusión en los salones de baile, su función de trabajo se diluye, pues ya no estaba en el contexto de la construcción, así que se pierde la práctica del género entorno a pisotear y alisar el piso de las casas de barro<sup>49</sup>. Tenemos acá un punto clave para la comprensión de las transformaciones que ocurren en el Coco. Así mismo, la inclusión del Coco en este

<sup>45</sup> Se refiere a la ciudad de Viçosa, muy famosa por la cantidad de cantadores que reunía allí.

<sup>46</sup> La traducción al español es nuestra: “Não se usava o pandeiro ainda, que é inovação da área viçosense, ao que parece” (Duarte 2010: p.51).

<sup>47</sup> Por *casa de pau a pique*, ver glosario.

<sup>48</sup> Movimiento que concierne en pisotear con los dos pies, de manera coordinada.

<sup>49</sup> Para conocer en detalles recomendamos el documental ‘Chão de casa’ del documentarista Celso Brandão en <http://alagoar.com.br/chao-de-casa/>

nuevo contexto de los salones de baile, conlleva a la incorporación de nuevos instrumentos que sustituyen el tropel en su función percusiva.

La incorporación de instrumentos, (además de los comúnmente utilizados *pandeiro* y *ganzá*)<sup>50</sup> tuvo un rol importante en los cambios ocurridos tanto en la musicalidad como en las formas coreográficas. Telma Cesar defiende que, con la introducción a partir de los años 70, de nuevos instrumentos percusivos, el *trupé* va perdiendo su originaria y fundamental función percusiva. En este sentido, resalta la acción decisiva del folclorista Pedro Teixeira; quien empieza a crear, en las escuelas públicas de Maceió, grupos conocidos como Coco de roda para presentaciones. El formato elegido por el folclorista fue la inclusión deliberada del *tarol*<sup>51</sup>, instrumento que sustituye el rol del *trupé* como elemento percusivo. A partir de este hecho, el uso de los pies como instrumento percusivo pierde su sentido y el *trupé* empieza a figurar solamente como recurso coreográfico.

**Figura 2.** Pandeiro



Nota. [Fotografía], Internet, 2020, (<http://www.percussionista.com.br/>)

---

<sup>50</sup> Por *pandeiro* y *ganzá*, ver glosario.

<sup>51</sup> Por *tarol*, ver glosario.

**Figura 3. Ganzá**

Nota. [Fotografía], por internet, 2020, (<http://www.percussionista.com.br/>)

**Figura 4. Tarol ou Caixa**

Nota. [Fotografía], Internet, 2020, (<http://www.percussionista.com.br/>)

El folclorista Pedro Teixeira, con la justificación de preservar de la práctica del Coco, promovió una acción formativa que operó un cambio significativo. Una reconfiguración en la práctica que afecta a los elementos coreográficos, musicales y poéticos. Por un lado, esta acción que tiene su contribución, en torno a la importancia de mantener la continuidad de la práctica. Sin embargo, también generó una ruptura importante, pues amplió la distancia entre las diferentes significaciones que atribuyen las personas a la práctica del Coco en contextos distintos.

Según la idea anterior, apuntamos la importancia de observar el contexto para comprender las significaciones atribuidas a la práctica, llevando en consideración el atravesamiento de los grandes fenómenos sociales que conciernen a la modernidad - como la urbanización y la mediatización de la cotidianeidad. Actualmente, percibimos que el sentido atribuido a la práctica ya no está únicamente enfocado al disfrute, es decir a la función lúdica dentro del trabajo comunitario de

construcción de casas, donde se realizaba como un juego colectivo, tal y como se daba en las configuraciones anteriores.

**Figura 5.** El proceso de pisotear el barro para la construcción de casas



Nota: [Fotografía], por rede Sociocriativa do Coco de roda, 2020, (<http://www.redecocoderoda.com.br/>)

## **Modalidades encontradas en la actualidad**

Teniendo en cuenta que nos enmarcamos en un contexto de sociedades mediatizadas<sup>52</sup>, y también resaltando todos los procesos de transformaciones en las prácticas culturales mencionados anteriormente; podemos decir que actualmente, coexisten diversos formatos en la práctica del Coco, los cuales han sido favorecidos por las dinámicas generadas por el contexto de las presentaciones y espectáculo mismo de la práctica. Para este trabajo dividiremos los formatos que se presentan el Coco en dos categorías: grupos de Coco de roda y grupos musicales de Coco. De modo general, nombramos Coco de Roda a los grupos que hacen sus presentaciones con una coreografía establecida previamente y mayormente en el ámbito de los concursos y grupos musicales de Coco a los que se presentan en escenarios, ejecutando la música del Coco y fomentando el baile de manera espontánea. Aclaremos que estas dos categorías de análisis no existen en la literatura específica acerca del Coco. Son creaciones metodológicas que nos sirven para construir el objeto de estudio y hacer el recorte para mejor comprensión de la problemática. La división en dos categorías distintas sirve para enmarcar algunos rasgos distintivos que permite la diferenciación para fines de nuestra investigación.

Vale destacar que la utilización de esta tipología ‘Coco de roda’ y ‘musicales de Coco’, no significa que los elementos constitutivos de la práctica (danza, música y poesía) se den por separado o no estén presentes en una u otra categoría; más bien, prestamos atención a cómo se compone cada grupo en sus presentaciones. Inicialmente, abordaremos los grupos de Coco de roda, luego estudiaremos los grupos de Coco musical, poniendo de relieve sus características, sus formas de actuación como también haciendo un bosquejo de cómo se distribuyen por la Provincia de Alagoas. Finalmente nos detendremos en dos artistas que se inscriben en la categoría grupos musicales de Coco, a quienes elegimos para trabajar con las entrevistas en profundidad, poniendo énfasis en sus formas de actuación y en los sentidos que atribuyen a la práctica del Coco.

---

<sup>52</sup> Para Verón (2001) “es aquella donde el funcionamiento de las instituciones, de las prácticas, de los conflictos, de la cultura, comienza a estructurarse en relación directa con la existencia de los medios” (p.15).

## Grupos de Coco de roda

Los grupos de Coco de Roda se componen de jóvenes que tienen en común la práctica del Coco, enfocándose principalmente en la danza. Bailan en parejas ejecutando una coreografía previamente elaborada, pudiendo ser bailada con música en vivo o a través de un dispositivo tecnológico. En general, este tipo de práctica ocurre en barrios de la periferia de Maceió y moviliza una gran cantidad de jóvenes quienes ensayan para presentarse en diversas ocasiones, como en fiestas y espectáculos, principalmente en las llamadas *festas juninas*, celebraciones tradicionales en honor a los tres santos de la iglesia católica: San Antonio, San Juan y San Pedro. Cada grupo agrega alrededor de sesenta personas, entre bailarines, músicos y personal de apoyo. El formato sobre el que los grupos se estructuran hoy en día, es heredado del proyecto de Pedro Teixeira que vimos anteriormente, en el cual, el folclorista realizaba una especie de formación cultural en danzas folclóricas en las escuelas públicas de Alagoas. Pedro Teixeira realizó formaciones en las cuales llevaba *mestres* de Coco tradicional para enseñar las danzas populares y formaba grupos con el objetivo de ensayar y presentar diversos géneros en espacios públicos.

Este proceso formó a muchos multiplicadores y tuvo una influencia directa en el modo en que se configuran los grupos de Coco de roda en la actualidad. Al final de los años 90 e inicio de los años 2000 empiezan a surgir grupos de esta modalidad, creados por jóvenes que participaron de tal proceso. Dichos grupos se caracterizan, principalmente, por ejecutar una coreografía preestablecida, con el fin de presentarse en diversos escenarios de la ciudad, según nos comenta Cavalcanti (2018):

Los jóvenes que hoy la practican en los barrios periféricos de Maceió son herederos de ese modo de relación con la danza del coco, tal como vivenciada en la escuela, limitado al aprendizaje de un modelo coreográfico, previamente elaborado por un profesor en referencia al modelo de la tradición<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> La traducción al español es de la autora “É desse modo de relação com a dança do coco, tal como vivenciada na escola, limitado ao aprendizado de um modelo coreográfico, previamente elaborado por um professor em referência ao modelo da tradição, que são herdeiros os jovens que hoje a praticam nos bairros periféricos de Maceió” (Cavalcanti 2018: p.87).

En el sitio web de la Secretaría de Estado da Cultura de Alagoas (Secult)<sup>54</sup> figuran treinta grupos censados en el mapeamiento cultural oficial. Según informaciones del actual presidente de la *Liga Alagoana del Coco de Roda*<sup>55</sup>, Nilton Rodrigues, existen veintisiete (27) grupos activos y afiliados.

Los grupos de Coco de roda, también tienen como características compartidas, el hecho de formar parte de los concursos anuales de Coco de roda. El primer concurso surge en 2001, articulado en convenio con una institución estudiantil, la *UESA* (Unión Secundarista Estudiantil de Alagoas) y desde entonces pasa a ser una práctica anual. El concurso anual, realizado en convenio entre la *Liga Alagoana del Coco de Roda* y el poder público en el marco de las fiestas juninas, funciona como un gran espectáculo en que los grupos se presentan mientras el público concurrente asiste en el graderío. La competencia propia del espacio genera bastante controversia, el debate se centra entre en las ventajas o desventajas de su realización. Las opiniones se dividen entre aquellos que lo ven de manera positiva, pues fomentan la práctica y su innovación, y quienes critican el fomento de la competencia<sup>56</sup> y su exacerbado énfasis.

Una acción formativa desarrollada con los grupos en el año 2010, desencadenó una serie de cambios respecto a la relación de tales grupos con la práctica del Coco. Abordaremos un poco más este tema cuando hablemos del artista *Jurandir Bozo*, quien protagonizó tal acción, logrando en cierta medida, una transformación en lo que concierne a una mirada de los practicantes hacia la competencia propia de los concursos.

---

<sup>54</sup><http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco-es/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/dancas/coco-alagoano>

<sup>55</sup> Asociación civil creada en 2016 con el objetivo de fortalecer los grupos, dando mayor ordenamiento y visibilidad a esta actividad. La 'Liga Alagoana do Coco de Roda' actualmente reúne cerca de 40 grupos afiliados.

<sup>56</sup> Los concursos se enmarcan en las sociedades del espectáculo, conforme lo planteado por Kellner (2004). Según él la sociedad vive una nueva cultura, la del espectáculo, que se caracteriza por una nueva configuración en diversos aspectos de la vida en sociedad. Partiendo del concepto de Sociedad del espectáculo (Guy Debord), el autor afirma "que espectáculos são aqueles fenômenos de cultura da mídia que representam os valores básicos da sociedade contemporânea, determinam o comportamento dos indivíduos e dramatizam suas controvérsias e lutas, tanto quanto seus modelos para a solução de conflitos." (p.05)

## Grupos musicales de Coco

Registramos algunas acciones realizadas por los representantes de dicha categoría en la provincia de Alagoas en la capital Maceió son 8; Comunidade Azul, Zeza do Coco, Coco de Maria, Segura o Coco, Coco de Dendê, Coco Cósmico, Os Verdinhos, Jurandir Bozo. En la ciudad de *Palmeiras dos Índios* son dos: Coco da Nega, Os Caboclo. Y uno también en la ciudad de Arapiraca: Coco dos Gomes. Estos grupos empiezan a aparecer con más frecuencia en los últimos diez años y destacándose en algunas ciudades de Alagoas, siendo especialmente notable su aparición en la capital, la ciudad de Maceió. Estos grupos se caracterizan por su desarrollo en la musicalidad y en la poesía. Presentándose en escenarios diversos como teatros, bares y fiestas populares, cuentan con un repertorio que mezcla tanto la música autoral, así como canciones de *mestres* de tradición y compositores de la región.

Los grupos musicales de Coco no se presentan, en la forma considerada tradicional de la ronda, tampoco poseen obligatoriamente un cuerpo de baile específico, pues su prioridad no es la presentación de la danza. Sin embargo, algunas veces, participan bailarines figurando en algunos momentos del espectáculo. En general, la presentación se da en un ambiente social que fomenta una interacción entre los que concurren. Comúnmente, se arma una ronda en la cual las personas bailan y ejecutan los pasos del Coco, incentivando la participación de los que están allí, retomando una idea más vinculada a una experiencia lúdica, de disfrute y goce.

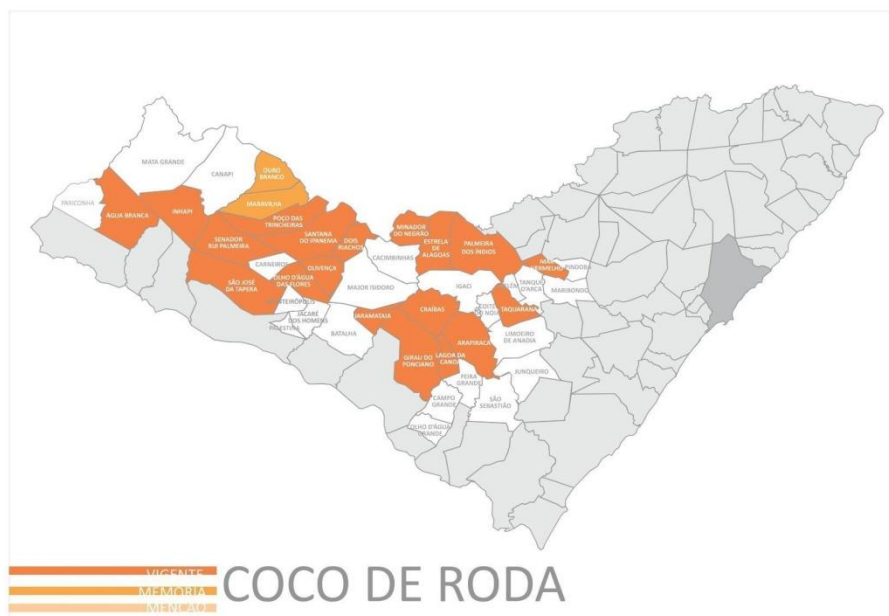
Aunque algunos de estos grupos, como el del proyecto cultural '*Comunidade azul*', posee un formato donde parte del grupo toca alguno de los instrumentos - ejecutando el repertorio musical - y la otra parte baila - ejecutando una coreografía, sigue una propuesta de participación amplia que invita al público a participar de la ronda. Otro rasgo de los grupos en esta categoría, es que mientras se presentan, ocurre una especie de clase donde son presentados los movimientos ejecutados y se enseña acerca de los orígenes de los mismos, como también discurren acerca de los temas cantados, generando un acercamiento del público a la historia de la práctica.

De los grupos que catalogamos en nuestro mapeo percibimos que si bien hay tiempos de existencia distintos - incluso algunos ya no siguen ejecutando sus

actividades, otros la hacen de manera más esporádica, mientras otros mantienen una regularidad - existe una cierta continuidad. Esta continuidad nos permite enmarcar tales grupos en una especie de movimiento que emerge en los últimos años; a diferencia de los grupos de Coco de roda que se enfocan en la modalidad para los concursos, estos nuevos grupos fomentan y difunden el Coco como una práctica colectiva de juego, en el que se puede formar parte y disfrutar interactuando. También identificamos que tales grupos tienen como característica exaltar las enseñanzas de los maestros, valorando así, la comprensión histórica de los orígenes del Coco.

En la secuencia presentamos dos mapas con los cuales podemos observar cómo se distribuyen los grupos tanto en la provincia de Alagoas como también en la ciudad de Maceió. Los dos primeros mapas tratan de los grupos de Coco de roda y los dos que siguen tratan de los grupos musicales de Coco.

**Figura 6.** Mapa grupos Coco de roda en Alagoas



Nota. Ubicación de los grupos de Coco de roda en la región Agreste de la Provincia de Alagoas [Mapa], por el Proyecto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em Alagoas, proyecto, coordinado por el grupo de investigación *Nordestanca*, Universidad Federal de Alagoas 2018, (<https://www.mapeamentoculturaldealagoas.com/mapas>).

**Figura 7.** Mapa grupos Coco de roda en la ciudad de Maceió



Nota. Ubicación de los grupos Coco de roda en la ciudad de Maceió - Catálogo del proyecto Rede Sociocriativa do Coco de roda [Mapa], 2018, (<http://www.redecocoderoda.com.br/>).



## Grupos musicales de Coco estudiados

### Os Verdinhos

Os Verdinhos es un dúo de cantores y tocadores de Coco; formados por Nildo de Assis y Geninho de Assis, siendo los dos hijos de un famoso *mestre* de Coco, quien falleció en 2010. Su nombre era Mario Francisco de Assis pero todos lo conocían como *Mestre Verdilinho*<sup>57</sup>. Los dos hermanos siempre estuvieron rodeados de las prácticas populares y conocieron de cerca el Coco, ya que convivieron desde niños con su papá, considerado uno de los referentes en el arte de crear y tocar Coco.

Así mismo crecieron en un barrio de la periferia de la ciudad capital, muy conocido por la abundancia y diversidad de manifestaciones populares, donde a su vez, también se presentan complejos problemas sociales como la violencia y la desigualdad social. Tanto Nildo como Geninho no obtienen su sustento íntegramente a través de la música, por lo tanto, ambos poseen otros empleos fijos que no están vinculados con el ámbito artístico. Nildo se desempeña como portero en una escuela privada y Geninho trabaja como expendedor de combustible en una estación de servicio. Nildo de Assis, nos relata cómo se dio su acercamiento y cuáles fueron las motivaciones, que inicialmente, lo llevaron a protagonizar junto a su hermano Geninho de Assis, presentaciones como poetas y músicos del arte del Coco. Remite sus inicios a su participación como asistente en un taller dictado por *Mestre Verdilinho*, en el año 1994, en San Pablo, ciudad caracterizada por ser el centro comercial de Brasil. En ese entonces Nildo participaba de grupos contemporáneos<sup>58</sup>, los Coco de roda que describimos anteriormente, y su interés estaba más bien enfocado en estas agrupaciones pues agregaban jóvenes pertenecientes a su misma franja etaria, lo cual era favorable para las interacciones sociales. Después de la participación en el taller con su papá, despertó su interés por los conocimientos del Coco más tradicional.

Desde 2010 Nildo y Geninho armaron el proyecto para cantar, tocar y componer canciones del Coco tradicional, con el fin de hacer presentaciones

---

<sup>57</sup> Es un referente en la práctica del coco, en Alagoas. Famoso compositor, tocador y cantor popular. Sus composiciones se destacan por las brillantes poesías y su complejidad filosófica.

<sup>58</sup> Esta es la denominación que Nildo utiliza al referirse a los grupos de coco de roda.

artísticas. Se presentan en variados escenarios, por lo general en el formato de dúo, solamente utilizando los instrumentos básicos del Coco - pandeiro, ganzá, bizunga<sup>59</sup> y los pies – siguiendo el compás base 2x4 característico del Coco. En lo que concierne al repertorio tocan canciones consideradas tradicionales, incluso muchas de autoría anónima, también, canciones del *Mestre Verdelinho*, temas propios y temas autorales de otros artistas y poetas contemporáneos. Nildo destaca la preferencia por temas de autores alagoanos.

En la entrevista percibimos que Nildo hace una diferenciación entre lo que denomina tradicional y lo que denomina contemporáneo, como modalidades de Coco diferentes. La formación en dúo, el uso de instrumentos y repertorios específicos, así como la manera de tocar, sería lo que impone la caracterización como Coco tradicional. Además de las presentaciones, Geninho y Nildo desempeñan talleres de formación con niños y jóvenes en escuelas, asociaciones y grupos culturales. Entre los proyectos destacamos los talleres de enseñanza del Coco, que tienen como característica principal, poner énfasis en los orígenes de los *trupés* y su relación con los inicios del Coco.

Dichos talleres hacen énfasis en el momento inicial del Coco donde se explica la relación directa que hay entre la manera de danzar y la realización de un trabajo colectivo, donde el ritmo del Coco era tocado y cantado como una forma de amenizar la larga jornada de laburo. Nildo detalla cómo la danza interpreta los pasos o momentos del trabajo, pues se hacía un movimiento distinto, ya sea para llevar el barro, esparcirlo, o para convertirlo en una textura más suave con el fin de elaborar un piso sin grietas.

Para la investigación, en los años de 2019 y 2020, realizamos observaciones participantes de algunos talleres, algunos solamente observé, pero en la mayoría estuve como participante. La propuesta del taller comienza con la presentación de la historia del Coco, los diferentes pasos y la manera como fueron creados. Nildo hace una exposición de cada uno de los variados tipos de *trupés* y presenta la relación que tienen con el momento de trabajo donde ocurría la construcción de casas de taipa. Nildo presenta el ritmo del Coco utilizando el *pandeiro*, y a la medida en que enseña cada movimiento, invita a los asistentes a bailar en ronda poniéndose a practicar el paso que recién aprendieron. A su vez, retoman composiciones tanto de

---

<sup>59</sup> Por bizunga, ver glosario

poetas más viejos, incluso ya fallecidos, como de poetas jóvenes que hoy día siguen creando.

En los talleres, percibimos que más allá de la enseñanza de la historia y orígenes de la práctica, por medio de los movimientos de la danza, Nildo también trabaja el tema de la musicalidad, estimulando a que los jóvenes se acerquen al ritmo y se familiaricen con el proceso de crear canciones, temas que pueden ser ejecutados en presentaciones. En uno de los talleres que tuve la oportunidad de presenciar, ocurrió que para finalizar el taller -después de cantar y tocar algunos temas mientras las personas bailaban en la ronda- Nildo invitó a los jóvenes que habían participado de un taller anterior<sup>60</sup> a que mostraran algunas composiciones que habían creado.

De las conversaciones con Nildo, como también de las observaciones de campo resaltamos la valoración al discurso del Coco tradicional y su intento por resguardar esta memoria viva. Si bien Nildo entiende el proceso por el cual la práctica ha sufrido transformaciones inevitables - del contexto rural hacia el urbano, del barro hacia el escenario - también valora las formas tradicionales con la necesidad de destacar el *trupé* como elemento primordial que debe ser mantenido.

Los talleres funcionan como un instrumento para resguardar la historia y los orígenes del Coco. Si bien destacamos los talleres podemos decir que este trazo también aparece en las presentaciones artísticas. La valoración de lo tradicional, como el elemento que confiere originalidad e identificación con el Coco en Alagoas, funciona como una brújula que orienta las acciones del grupo *Os Verdelinhos*, aunque actualizadas al contexto actual.

### ***Jurandir Bozo***

El artista Jurandir Amadeu Gomes Pinto, conocido como Jurandir Bozo, nació en una ciudad ribereña nombrada Pão de Açúcar, en la región del Sertão de Alagoas. Su vivencia en esta ciudad le brindó un acercamiento a diversas expresiones artísticas propias de la región, que contribuyeron para desarrollar su cultura general, formando, de esta manera, a un joven con una amplia capacidad de

---

<sup>60</sup> Los jóvenes son asistentes de un proyecto más amplio que trabaja temas ambientales basados en la formación y protagonismo de los mismos, el taller de coco fue utilizado como herramienta artística para trabajar la vinculación de los jóvenes con los territorios y al final del taller, compusieron un coco que versa sobre una vegetación característica de la región: el mangué.

comunicación. Su forma de expresarse da cuenta de un gran dominio musical, así como también un vasto conocimiento acerca de estas manifestaciones culturales con las cuales interactuó a lo largo de los años.

En su recorrido como poeta, actor, músico y compositor se dedicó a diversas actividades artístico-culturales como también a la enseñanza. Actualmente realiza talleres de Coco con niños de las escuelas de la municipalidad. Tanto durante nuestra entrevista como en entrevistas realizadas en vivo desde las redes sociales, observamos una circunstancia que consideramos relevante: el artista hace hincapié en el hecho de que no completó sus estudios formales, abandonando la escuela antes de la secundaria (lo que repite a lo largo de sus relatos). Deducimos que esta condición no fue impedimento para su desarrollo y crecimiento profesional, puesto que en 2001 obtuvo el cargo de Secretario de Cultura de la ciudad de *Pão de Açúcar*, y, se mantuvo en él hasta el año 2003.

Empezó su trayectoria musical en la capital, Maceió, ciudad donde vivió largos períodos de su vida. En el año 1994 tomaba clases de canto en una escuela de artes, allí, de casualidad, se da su primer encuentro con el *mestre* Mario Francisco de Assis, conocido como *Mestre Verdellino*, quien enseñaba temas de la cultura popular a un grupo de estudiantes. En aquel momento Jurandir Bozo se dió cuenta que ya conocía el tema cantado por *Verdellino*. Según relata, fue su abuela quien le ayudó a percatarse que la canción que escuchó en la voz de *Mestre Verdellino*, seguramente la había escuchado antes pues, en su niñez, acompañaba a su abuelo a las ferias callejeras, donde tuvo la oportunidad de conocer a diversos artistas populares, a quienes su abuelo también invitaba frecuentemente a su casa. De ahí, rescata en su memoria los primeros contactos con la cultura popular y específicamente con el Coco.

Mientras construía su carrera musical con un grupo de música popular, *Poeira Nordestina*, estableció una relación de amistad con dicho *mestre*: visitaba su casa, escuchaba sus temas, tocaban y cantaban juntos. Al principio Jurandir no componía, pero *Verdellino* siempre le incentivaba que hiciera sus propias composiciones pues, le decía que así se daría la continuidad de la manifestación, con la creación de nuevos compositores y con el dominio de la manifestación.

En el año 2010 Jurandir Bozo fue invitado a juzgar el *Concurso de Coco de Roda Alagoano*<sup>61</sup>. En esa ocasión siente una gran incomodidad, pues percibe que había una estilización exagerada, una marcada diferencia entre lo que había aprendido con el *Mestre Verdilinho*, su referente en el Coco, y las formas de bailar y cantar que los grupos presentaban en la competencia. Para el artista, dicha estilización era producto de una cierta desvalorización del Coco en lo que concierne a su musicalidad. La música fue perdiendo su lugar protagónico ya que los grupos armaban un *pot-pourri* con canciones de Coco para que pudieran bailar. Es decir, la música estaba al servicio de una coreografía y no era valorada como un componente estructurante del Coco.

La reflexión que realiza, se basa en lo que considera un desacuerdo con la desvalorización del aspecto musical, aunque también resalta el entusiasmo que experimentaban los jóvenes a partir de la práctica del Coco. Dicha experiencia, inspira una acción propositiva del artista. Es así que Jurandir se acerca a los grupos de Coco de roda y promueve la realización de talleres formativos para enseñarles tanto la musicalidad del Coco como los pasos tradicionales (*trupés*), mostrando el contexto de sus orígenes y sus usos. Los talleres fueron realizados en los años 2010/2011 y tuvieron bastante relevancia, ya que fue evidente el cambio de postura en los concursos de los siguientes años. En las presentaciones los grupos empiezan a cantar temas completos tomando como referentes a los compositores de Coco, como también a ejecutar los *trupés* aprendidos en la acción formativa de los talleres, y finalmente, se motivan a construir sus coreografías desde la valoración de la musicalidad propia del Coco.

Hoy en día siguen ocurriendo los concursos y podemos decir que sigue vigente el énfasis, que imprimen los grupos participantes, en la práctica como una competencia. Jurandir Bozo opina que el problema no es la competencia sino la falta de capacitación de los responsables para juzgar los concursos. Para el artista, al juzgar sin conocer la manifestación a profundidad, es muy probable que se cometan equivocaciones graves a raíz de una evidente falta de criterio. Lo anterior es especialmente preocupante ya que la competencia empieza a generar una “descharacterización” de la práctica del Coco, pues los grupos, enfocados en ganar la

---

<sup>61</sup> Son los concursos a que nos referíamos cuando de la descripción de los grupos de coco de roda, realizados en varios días consecutivos.

competición, están dispuestos a valerse de innumerables recursos - con el fin de agradar a los jueces - llevando muchas veces a una estilización vaciada de contenido.

El tema de los concursos no es central en nuestra investigación pero nos sirve para entender algunas motivaciones de los actores en los procesos en que el Coco<sup>62</sup> está involucrado. En la entrevista a profundidad realizada, Jurandir Bozo, expresa su preocupación por la continuidad de la práctica, la continuidad de la tradición y por consiguiente con los grupos que surgen. Cree que en la práctica del Coco se desarrolló mucho más el aspecto de danza, en detrimento de la musicalidad<sup>63</sup>, especialmente en lo que tiene que ver con referentes del canto.

Jurandir (2020) explícita la importancia de la memoria y el mantenimiento de una identidad: “Cualquier manifestación cultural compone la identidad de un pueblo, la mayor herencia son nuestros antepasados, su legado. Cuando perdemos la identidad perdemos la referencia del mundo. Nuestra identidad es nuestra mayor herencia”. El artista opina que se está perdiendo la identidad del Coco alagoano mientras que se valora más el Coco de otras regiones, en especial de la provincia vecina, Pernambuco, el cual tiene otras características rítmicas.

Por otra parte, Jurandir Bozo, reconoce que el Coco no es algo rígido, sino que puede sufrir cambios pero es necesario mantener algunas características o rasgos principales que marcan las diferencias entre los Cocos de regiones distintas, principalmente en lo que respecta a base rítmica. Así mismo, asegura que hay maneras de hacer un espectáculo sin sacar la característica principal de la manifestación, sin ocasionar la pérdida de identidad. En una de las entrevistas virtuales (*lives*), Jurandir afirma que en la musicalidad del Coco alagoano hay mucha riqueza y no hace falta buscar repertorio afuera.

Además del taller formativo con los grupos de Coco de roda, podemos mencionar algunas acciones que contribuyen a poner en escena el Coco tradicional.

---

<sup>62</sup> Aunque en nuestra investigación no nos enfoquemos en este tema, consideramos que los concursos son un hecho social de notable importancia ya que son propulsores de una variedad de debates y generan opiniones controversiales en el campo del coco: incremento de la visibilidad de expresiones artísticas tradicionales, búsqueda del mejoramiento estética, profesionalización y organización interna de los grupos, exacerbación de la competencia y disputas entre autentico y no auténtico, son algunas de las cuestiones que los concursos suscitan.

<sup>63</sup> Ya mencionamos este hecho con la acción desarrollada por el folclorista Pedro Teixeira en los años 90.

Si revisamos sus proyectos artísticos, en una cronología en los últimos diez años, podemos destacar la creación de diversos espectáculos: *Pros Pés* (2011); *Cantigas do Sertão* (2014); *Pé no Barro: Cantando um pouco da história do Coco alagoano* (2018) y *UnirVersando: Uma conversa entre Mestre Verdellino e Mestre Sebastião* (2018).

También fue responsable, en 2016, de la grabación de un cd musical: *Uma Odisseia do Coco alagoano*, compuesto por varios grupos y *mestres* de la Provincia de Alagoas. El objetivo fue registrar la musicalidad y la poética del Coco en Alagoas, destacando tanto músicas de compositores de la actualidad como composiciones más antiguas, cantadas por *mestres* que nunca habían sido registradas en un álbum hasta el momento.

Podemos decir que las concepciones de Jurandir se revelan en las diversas acciones que viene emprendiendo. En nuestro análisis reconocemos que existen ciertos trazos en común: valoran la historia del Coco y los orígenes de los pasos tradicionales; ponen énfasis en la musicalidad valorando el canto y el zapateado, lo cual, en sus proyectos, figura como protagonista al ser utilizado como instrumento percusivo en las canciones.

En este sentido, sus preocupaciones en relación con la continuidad de la práctica, se expresan tanto en su quehacer artístico como en sus relatos en las entrevistas a profundidad. El artista afirma que su deseo es recuperar el Coco de su época de oro, momento en cual la gente iba a bailar en los salones de la ciudad. Lamenta que más allá de los concursos casi no exista la práctica cómo juego o manifestación artística grupal, sin el compromiso de competir, es decir, solamente como la práctica creativa y placentera de hacer parte de un proceso de creación musical en la cual se puede bailar y compartir en colectivo.

En síntesis, podemos decir que, en las reflexiones del artista, está presente la necesidad de mantener la práctica con los rasgos constitutivos - testigos de la tradición - sin negar los elementos de una modernidad, que permitan mantenerla viva en los contextos actuales. En este sentido, concluimos con una sentencia significativa que cosechamos en la entrevista con Jurandir Bozo: “Podemos modernizar sin estilizar o estigmatizar el arte”.

Al observar las formas de actuación de los dos artistas, podemos identificar que la relación entre tradición e innovación parece se establecer de manera menos conflictiva, generando espacios de formación, reflexión y producción creativa basados en el diálogo entre las prácticas antiguas y las actuales.

Tomando la articulación teórica entre algunas concepciones como tradición, patrimonio e identidad, en el capítulo 3 veremos cómo operan los nuevos sentidos en la práctica del Coco, y cómo se relacionan con lo que resalta en la interpretación del análisis de los datos recolectados.

### Capítulo 3

#### El Coco como práctica moderna

*Aqui nessa tradição quero vê você dançar  
No pagode alagoano que é cultura popular  
Pois a força do meu Coco nunca vai se acabar*

*Isso é Coco alagoano é melhor ficar ligado  
Se você não sabe a letra não fique aí parado  
Bate na palma da mão pra não perder o gingado  
(Composición de Jefferson Silva y Jonathan Silva)*

#### Inventar la tradición

Si tomamos como referencia el historiador Eric Hobsbawn, quien nos habla de la tradición como algo inventado o creado, nos damos cuenta que la práctica del Coco en Alagoas, se inscribe en un contexto semejante. En consonancia con el autor, no pensamos la tradición como un invento despojado de verdad o valor, más bien la tomamos, como una construcción que se va constituyendo a lo largo de los años y estableciéndose en un proceso continuo.

Hobsbawn (2018) define la tradición como algo inventado, como un conjunto de prácticas de naturaleza ritual o simbólica que expresan valores y normas por medio de la repetición, como si “[...] intentase establecer una continuidad con un pasado histórico considerado apropiado” (Hobsbawn 2018: p.08). Además, el autor establece las diferencias entre costumbre y tradición como también, en el mismo texto, pone de relieve las diferencias entre convención y tradición. Para él, la tradición se destaca por tener presente una función simbólica o ritual mientras que la convención tendría una función técnica.

Cuando los grupos de Coco invocan una relación con el pasado, trayendo como referencia los *mestres* más antiguos de quienes aprendieron la práctica, eligen deliberadamente vincularse a una trayectoria de continuidad, a una tradición que está vinculada a un pasado. El baile de Coco enseñados en los talleres y utilizados en las presentaciones, tanto por *Jurandir Bozo* como por *Genildo Verdellino*, ya no tienen una función práctica, más bien poseen la función simbólica de vincularse a una tradición, es decir, forman parte de un repertorio de elementos considerados como tradicionales.

Hobsbawn (2018) cree que la invención de tradiciones ocurre con más frecuencia:

Cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los patrones sociales para los cuales las viejas tradiciones fueron hechas (concebidas), produciendo nuevos patrones con los cuales esas tradiciones son incompatibles; cuando las viejas tradiciones, junto con sus promotores y divulgadores institucionales, demuestran haber perdido gran parte de la capacidad de adaptación y flexibilidad; o cuando son eliminadas de otra forma<sup>64</sup>.

En este sentido, creemos que el profesor Pedro Teixeira realizó actividades para formación de grupos de Coco de roda, con jóvenes de las escuelas de Maceió, y a partir de este modo de compartir el conocimiento, creó una nueva manera de practicar el Coco, una suerte de tradición que persiste hasta hoy día. La creación de tal tradición se da en un contexto urbano favorable de transformaciones aceleradas, propicio para las presentaciones y que se aleja bastante del espacio rural donde la práctica se daba más como juego o trabajo, que podríamos llamar la vieja tradición.

Estudiar las tradiciones como una invención nos da indicios de los posibles vínculos con la búsqueda de identidad. En Alagoas, la construcción de una identidad vinculada a una tradición del pasado no prescinde de los elementos de innovación. Al mismo tiempo, la identidad basada en una tradición, permite entender la tradición como recurso en el que se ampara la producción local.

Para ejemplificar lo anterior, encontramos que, en Alagoas, a fines del siglo XX, el crecimiento de la actividad turística, se consolidó como un importante bastión para la economía regional, lo cual favoreció la emergencia de oferta de servicios y productos que representan elementos locales. Respecto de la necesidad de diversificación de los atractivos en el contexto local, Rocha (2018) comenta cómo el sector turístico empieza a valorar los elementos históricos y culturales, ampliando su actuación en el mercado de servicios, para diversificar sus atractivos, anteriormente basados en los elementos naturales (turismo de sol y mar), en este sentido, el sector turístico acaba por generar una demanda local que incentiva la valoración de las manifestaciones culturales locales que se diferencian por su singularidad. La

---

<sup>64</sup> La traducción al español es nuestra: “quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as velhas tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas” (Hobsbawn 2018: p.11).

autora reitera que “El momento de diversificación del argumento turístico posibilitó el establecimiento de una nueva relación de los poderes públicos, bien como de sectores de la población con el pasado”<sup>65</sup>.

Appadurai (2004) nos propone pensar las relaciones entre localidad y subjetividad en los contextos de cambio que ocurrieron en consecuencia de la globalización. . El autor, más allá de una dimensión espacial o territorial, entiende la localidad como una cualidad fenomenológica. La producción de localidad, como dimensión de la vida social siempre emerge de las prácticas de los sujetos locales (p.263). En este caso específico, la producción de localidad se expresa en el vínculo entre identidad de la práctica cultural con la valoración de la tradición. Es decir, se articula en la elección de elementos considerados tradicionales para que representen la singularidad local.

También la idea de tradición como invención nos trae la noción de un trabajo de selección deliberada. Tomando como base el concepto de Williams (2015) donde la tradición “...es por definición un proceso de continuidad deliberada, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino *deseada*...” (p.155). La tradición entonces no adquiere más contornos de algo inmutable, conservado en una especie de aura que le concede valores de originalidad o autenticidad. Más bien adquiere contornos de una selección y representación que se va configurando en sus relaciones.

Para Williams, la tradición funciona como un importante mecanismo de incorporación en los procesos hegemónicos de toda cultura. Analizando las relaciones dinámicas, de subordinación y dominación, que se dan en el proceso cultural, Williams (2015) distingue entre los elementos residual, dominante y emergente. El autor considera que, en las sociedades complejas, tales aspectos aparecen y se relacionan en las producciones culturales, en una determinada época histórica. En este sentido define lo residual como algo que, aunque esté formado en el pasado, sigue de forma activa en el proceso cultural del presente. Por emergente,

---

<sup>65</sup> La traducción al español es nuestra: “O momento da diversificação do argumento turístico possibilitou o estabelecimento de uma (nova) relação dos poderes públicos, bem como de setores da população com o passado” (Rocha, 2018, p.29).

entiende la creación de nuevos significados, valores, prácticas y relaciones, no necesariamente ya totalmente definidos, sino que de manera preliminar, actuante y presionante.

La distinción del autor nos insta a reflexionar acerca de cómo tales elementos operan en las relaciones dinámicas en el Coco. Al analizar la práctica del Coco, en comparación con otras prácticas artísticas musicales de la región, podríamos decir que se manifiesta primordialmente el elemento residual. Este aspecto residual aparece, pues es una obra realizada en épocas anteriores (su presencia se documenta desde principios del siglo XVIII / fines del siglo XIX), entretanto no se configura como algo arcaico, pues, actúa como elemento significativo en el presente.

También observamos un reordenamiento en lo que concierne a los elementos dominantes, emergentes y residuales que se expresa en la articulación entre pasado y presente, que hacen los grupos de Coco en su expresión musical. El uso de la tradición como recurso para afirmación de la identidad, sugiere la emergencia de un modelo en la práctica del Coco actualmente. Observamos también que esta forma emergente de valoración de la tradicionalidad empieza a ser absorbida por los grupos de Coco de roda, lo cual se enmarcaría como elemento dominante en el campo del Coco. En los concursos tales grupos empiezan a utilizar en sus presentaciones, elementos que remiten la apreciación de los orígenes, la vinculación con la historia y la valoración del legado dejado por los *mestres* antiguos.

### **Coco como patrimonio alagoano**

Gonçalves (2003) entiende que el patrimonio como categoría analítica tiene sus contornos y características establecidas en la modernidad occidental. El autor nos trae la noción de patrimonio como categoría del pensamiento que adquiere significados distintos en diversas culturas. Su importancia va más allá de las sociedades modernas, aunque es en éstas que sus contornos son más delineados. La noción de patrimonio fue durante muchos años pensada solamente en términos de un patrimonio edificado, llamado comúnmente de patrimonio de piedra y cal.

Una de las recientes calificaciones del patrimonio, el patrimonio inmaterial, permite innovar y flexibilizar el uso de la categoría, ampliando sus posibles significados. El patrimonio intangible o inmaterial, al revés del patrimonio material se refiere a las dimensiones de la vida como prácticas sociales y culturales, se relaciona más claramente con la concepción antropológica de la cultura que pone énfasis en las relaciones simbólicas. El avance en este debate en torno a la ampliación de significados para la categoría patrimonio, deriva del cambio del paradigma de la noción de patrimonio como acervo, hacia la de patrimonio como construcción social. Esta noción desnaturaliza el concepto de patrimonio como algo dado y resalta la característica del patrimonio inserto en una red de conflictos propios de una sociedad desigual.

Definir cuáles bienes son considerados patrimonio, fuera de los conflictos, nos hace creer que tales representaciones son legítimas e incuestionables, ya que, como se da en la noción de acervo, son fruto de una herencia y no de una selección. En este sentido, Mantecon (1998) enfatiza que el patrimonio fue utilizado como instrumento en el intento de establecer una unificación de las múltiples identidades conformadoras de la Nación, eligiendo los símbolos que serían considerados dignos o aptos para representar la identidad nacional. Pensar el patrimonio como construcción social nos trae la reflexión de que está establecido y fijado en relaciones sociales de poder, y por lo tanto, su selección no prescinde los conflictos de intereses y desigualdades entre clases y grupos distintos. Podemos entonces ahondar en la comprensión de que algunos bienes culturales son deliberadamente elegidos y otros son dejados afuera.

La noción de patrimonio planteada por Prats (1996) enfatiza la construcción social, poniendo de relieve la dimensión de creación o invención en un determinado lugar o momento, y por lo tanto, es cambiante históricamente. Según el autor, el parámetro que define lo que es el patrimonio actualmente es “su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad. Esto es lo que explica el cómo y por qué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo” (p.22). El autor utiliza el término ‘referentes simbólicos patrimonializables’ para explicar un conjunto de bienes que pueden ser considerados patrimoniales. Tales elementos se encuentran dentro de una especie de ‘pool virtual’, compuesta por un conjunto de elementos legitimados por los siguientes criterios: naturaleza, historia e inspiración

creativa. Por lo tanto, para que sean considerados patrimonios tales elementos necesitan ser activados<sup>66</sup>.

Es interesante destacar que para activar el patrimonio se deben seleccionar determinados elementos que son potencialmente patrimonializables, también atender quiénes son los actores y sectores que se encargan de realizar dicha tarea. Prats (1996) advierte que la activación del patrimonio no es realizada de manera general por la sociedad, más bien la sociedad lo acepta, lo adhiere o lo rechaza y le da variados usos e interpretaciones. Es perceptible que el principal agente para activar los repertorios patrimonializables es el poder político (tanto los legalmente constituidos como los que no), los gobiernos, aunque percibiese también la activación del patrimonio por la sociedad civil.<sup>67</sup>

En los términos planteados por Prats (1996) podemos decir que la práctica del Coco, como referente simbólico, condensa algunos atributos y significados como: la historia, la inspiración creativa, y por esto, está apto a activarse como patrimonio o si se quiere está dentro del *pool* de elementos patrimonializables, generando consenso para su eficacia simbólica. El autor asevera que el patrimonio expresa la versión de una identidad, en este sentido podríamos decir que, en Alagoas, el repertorio patrimonial activado por los grupos/mediadores culturales/partícipes son la expresión de una identidad.

La antropóloga Eunice Ribeiro Durham (1984, p.30) reitera que debemos tomar el patrimonio teniendo en cuenta la noción de acción significativa, y consecuentemente, en función de los significados que posee para la población. Para la referida autora, la percepción de tales significados se refleja en los usos que le otorga cada sociedad. Teniendo en cuenta la dimensión del conflicto que ya postulamos anteriormente sabemos que tanto las condiciones de producción como las condiciones de apropiación, se dan de maneras distintas en sociedades marcadas por la desigualdad. (Durham 1984: p.46/47). Sabemos que los usos no se evaden de tales conflictos, y en este sentido, se observan diferentes apropiaciones

---

<sup>66</sup> Prats (1996) define la activación del patrimonio como la elección de determinados referentes, de una repertorio de bienes patrimonializables. Hay muchos estudios acerca de la manera como se viene activando el patrimonio con usos diversos, por ejemplo: Morel, Hermán (2009) acerca del tango en Buenos Aires, Argentina y Castaño Quintero (2011) acerca de la salsa en Cali, Colombia.

<sup>67</sup> Hermán Morel (2009) hace una descripción del proceso de activación del tango como patrimonio cultural, en Argentina. Destaca como el Estado argentino, por medio de políticas públicas a ejemplo de los campeonatos y festivales de tango, buscó posicionar la capital del país como destino de turismo internacional.

que se hacen en la provincia de Alagoas y consecuentemente diferentes significados.

En Brasil la reglamentación de tales protocolos de patrimonialización pasan por la incumbencia de instituciones nacionales como el *Instituto do Patrimônio Histórico y Artístico Nacional* (IPHAN). El decreto nº 3.551, instituye el Registro de bienes de naturaleza inmaterial y crea el Programa Nacional de Patrimonio Inmaterial, que establece las directrices para el reconocimiento, la promoción y la preservación de los bienes culturales. Dicho decreto, que reglamenta la constitución brasileña de 1988 en lo que concierne al reconocimiento y la división del patrimonio cultural en material e inmaterial, cumple 20 años en 2020. También a nivel regional, la patrimonialización de un bien puede ser llevada a cabo por los gobiernos y consejos locales competentes, y que además expresan una decisión colegiada <sup>68</sup>.

Ponemos como ejemplo la solicitud de registro del Coco como patrimonio inmaterial, que tramita en el *Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional* (IPHAN), desde el año 2011. El proyecto que fundamenta tal pedido está basado en una investigación anterior, realizada entre 2009 y 2010, especialmente en las provincias de Pernambuco y Paraíba. Dicha investigación revela la existencia de un extenso material de documentos sonoros, fotográfico, audiovisual y bibliográfico que exponen a favor de la importancia del Coco como manifestación representativa en los estados del nordeste brasileño. Así mismo, el proyecto es encabezado por una institución de la sociedad civil y reúne también firmas de cantores, tocadores y personas involucradas con la práctica. A pesar de la cantidad de material para la construcción de esta fundamentación, fue recomendado realizar una segunda fase para que puedan recoger material que profundice la práctica del Coco en las otras provincias de la región nordeste.

En la dirección contraria, encontramos una iniciativa que nos llama la atención: la acción del diputado Davi Davino, quien propuso la patrimonialización del Coco por medio de un proyecto de ley en la cámara de los diputados. El proyecto, aprobado en 2018, declara el Coco patrimonio inmaterial de la provincia de

---

<sup>68</sup> En Alagoas la ley número 7.285, de 30 de noviembre de 2011, reglamenta el registro de bienes de naturaleza inmaterial.

Alagoas<sup>69</sup>. Sabemos que la definición de un bien cultural como patrimonio inmaterial requiere una serie de protocolos que incluye tanto una amplia investigación para inventariar y registrar la práctica, como también la planificación de la misma. Ciertamente la acción realizada de manera individual por el diputado Davi Davino, no está basada solamente en el sentimiento de valoración de la práctica, pues más bien nos parece una oportunidad de proyección política. De hecho, es conocido el apoyo financiero que el diputado otorga a grupos de Coco de roda a cambio de promoción de su nombre en remeras y carteles, es comúnmente conocida<sup>70</sup>.

Lo anterior, remite a unas acciones específicas, Domingues (2016) plantea el concepto de *gabinetagem* para definir unas prácticas determinadas en la ciudad de Río de Janeiro, en las cuales, los jefes del poder ejecutivo, actúan de manera unilateral para determinar que un bien sea considerado patrimonio cultural. Se caracterizaría como “modus operandi como certos bens culturais são reconhecidos oficialmente como patrimônio cultural carioca, ou seja, sem estudos técnicos, sem participação popular ou do conselho de patrimônio do município; simplesmente são instituídos por um ato unilateral do prefeito”, como aponta Pragmacio (2008, p.66). El concepto *gabinetagem*, nos sirve para describir la práctica adoptada por el diputado Davi Davino, quien utiliza la categoría política patrimonio cultural para declarar un bien como patrimonio cultural sin ningún estudio o análisis técnico, pues esto constituye una estrategia y un proyecto para afianzar su poder político. Dicha acción se enmarca en esta lógica de centralidad y uso oportuno y va al revés de la premisa de participación popular que abarca las políticas de patrimonio cultural, configurando “la incorrecta comprensión de la noción de patrimonio inmaterial y de

---

<sup>69</sup> Nos enteramos de tal hecho por medio de las redes sociales del diputado. A pesar que la aprobación del proyecto figura en variadas notas periodista en el website de la cámara de los diputados no tuvimos acceso al proyecto para conocerlo en detalle.

<sup>70</sup> Con el hecho de las elecciones municipales para alcaldes y concejales que se llevó a cabo en Brasil el año 2020, pudimos observar la gran participación de los grupos de Coco de roda, involucrados en promocionar la candidatura a concejal, del diputado Davi Davino. Las publicidades empezaron desde el 27 de septiembre y en sus redes sociales los grupos promovieron diversas acciones en que utilizaban el utilizan la imagen de grupo para deponer a favor de la importancia del mismo para la cultura popular: cargaran videos y fotos en que figuran con dicho diputado, vistiendo remera con su slogan promocional y colgando los carteles de su campaña con el uso de frases y hastags como #EstamosJuntosComDaviFilho. A cambio de sus acciones a favor del establecimiento del Coco como patrimonio cultural, aunque se valiendo de mecanismo considerados no tan adecuado al reconocimiento de un bien cultural, logra la adhesión y participación de jóvenes del coco de roda en la promoción de su campaña política con fines electorales.

su preservación, facilitan apropiaciones de cuño meramente populista e ignoran la complejidad de ese proceso”<sup>71</sup>.

Además de los usos equivocados para institucionalizar el Coco como patrimonio, es perceptible que se va dibujando una idea del Coco como patrimonio<sup>72</sup> que todavía no está completamente consolidada. Una de las dimensiones más destacadas en la política del patrimonio inmaterial es justamente la premisa de que los detentores - tal como suelen denominar a los practicantes que forman parte de la práctica que vendrá a ser patrimonio - participen directamente como agentes de la política en todos los procesos que concierne al registro, de un bien como patrimonio cultural y también su gestión. La museóloga Celia Cursina (2020) destaca que la mayor importancia de la política del patrimonio actual es la inclusión de la sociedad directamente relacionada al bien, no más como informantes sino como sujetos activos del proceso. En este sentido, percibimos que la valoración que dan a la práctica, los diversos actores involucrados, permite reconocer el Coco como patrimonio cultural de la humanidad. A su vez, dichos actores lo resaltan como un elemento potencialmente simbólico, le atribuyen un valor positivo para expresar una identidad.

La activación que viene sucediendo del Coco como patrimonio trae un aspecto importante: la forma con la cual los grupos se apropian del concepto de tradición. Actualmente, se configura más bien como un recurso, un valor a ser utilizado de manera instrumental para lograr otros fines, en este sentido, los grupos participan de una toma de conciencia del valor del Coco como un instrumento que posibilita hechos como legitimación o valoración social. También, como referente cultural, el Coco se convierte en un atractivo que se relaciona con la dimensión emocional del patrimonio.

Con la noción de emociones patrimoniales, Fabre (2019) destaca el rol de las emociones en el vínculo generado entre las personas de determinada colectividad y los bienes culturales. Para desarrollar tal noción el autor recurre a tres ejemplos de

---

<sup>71</sup> La traducción al español es nuestra: “o entendimento equivocado da noção de patrimônio imaterial e da sua salvaguarda, que ensejam apropriações indevidas de cunho meramente populista e que ignoram a complexidade desse processo”(II Carta de Fortaleza ,citada en Pragmacio, 2008).

<sup>72</sup> Pudimos observar, tanto en algunas entrevistas virtuales (*lives*) como también en las entrevistas a profundidad, que tal idea se hace presente y forma parte del discurso de personas del campo, que consideran al coco como patrimonio.

episodios distintos en Francia y que a su vez se relacionan con monumentos históricos. Para el autor, el eje central de la discusión se basa en la idea del pasado como un bien común, una suerte de culto al pasado que se da en la modernidad. En este sentido los vínculos con los bienes culturales - los monumentos, en el caso particular de su estudio - se establecen por medio de esta noción compartida del pasado como un valor, un bien común que debemos defender: “Este pasado, fuente de una emoción muy específica, siempre está amenazado; dicha amenaza, impone la urgencia de la acción y da nueva vida al valor, que se revela siempre en el hecho de que hay que levantarse para defenderlo”<sup>73</sup>. El retorno al pasado aparece como un valor, con el cual los grupos se sirven, para refrendar su acción y afirmar identidades.

También, los diferentes usos del Coco como patrimonio revelan ciertas contradicciones. Si bien podemos distinguir algunos discursos que buscan otorgar *status* de patrimonio al Coco, también percibimos dificultades en su valoración y permanencia. Si por un lado podemos identificar acciones aisladas de actores de la sociedad civil, en lo que toca a promoción de la práctica, no podemos averiguar una acción coordinada en términos de política pública. Averiguamos en los discursos una retórica alrededor de la falta valoración y de incentivos, para tener mecanismos de profesionalización de sus practicantes. Entendemos que en este discurso se revela una relación paradójica, por un lado se percibe al Coco como un patrimonio, como un elemento de la tradición con la cual se busca una identificación. Por otro, se anuncia una falta de circularidad cultural, puesto que, la práctica no logra el reconocimiento de un público amplio. Creemos que las contradicciones y disputas simbólicas que nos revela la noción de patrimonio como construcción social, nos insta a pensar “la patrimonialización” ya no de manera romántica sino problematizadora. La configuración del Coco como patrimonio revela algunos conflictos que son inherentes a todo patrimonio. Se hace necesario tener en cuenta las diferencias y desigualdades en la definición del patrimonio. Otra reflexión que traemos es que, para garantizar, no solamente la legitimidad de la práctica, sino también las ganancias debidas a las personas que mantienen la práctica viva, se

---

<sup>73</sup> La traducción al español es de la autora: “Esse passado, fonte de uma emoção muito específica, está sempre ameaçado; esta ameaça impõe a urgência da ação e dá nova vida ao valor, que se revela sempre no fato de que se deve levantar-se para defendê-lo” (Fabre, 2019, p. 16-17).

hace urgente establecer relaciones más horizontales que promuevan conversaciones e incluyan a los practicantes

Tratando la diferenciación que hay entre la concepción del observador y la concepción del nativo, el antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2005) nos propone la reflexión sobre la atención y el cuidado que merece la clasificación de los hechos sociales como patrimonios, pues, se corre el riesgo de una naturalización de la categoría y consecuentemente una imposición de sentidos, que podrían ser extraños o lejanos a la noción de los nativos, al significado atribuido por los detentores/practicantes. En este sentido, es necesario tener clara dicha diferenciación para que se fomenten procesos en los cuales los actores tengan voz activa sean parte de la definición de bien patrimonializable.

Entendemos que la declaración de un bien como patrimonio inmaterial presupone otras acciones como educación patrimonial, divulgación y comercialización, entre otras que pueden cambiar según la especificidad del bien. En este sentido, las políticas del patrimonio cultural deben estar articuladas con otras políticas, como también garantizar la participación social. De esta manera, la patrimonialización de un bien implica más posibilidades de traer efectos positivos entorno a lo que concierne a garantizar la preservación y permanencia de la manifestación, pero incluso y sobre todo, en garantizar efectos positivos en términos de acciones concretas en la vida de personas que son detentoras.

Mucho más que una definición institucionalizada, parece que los usos y significados que se están construyendo entre los partícipes de la práctica, son el motor que va activando la noción del Coco como patrimonio, desde la voz de quienes se involucran en la práctica a diario, sea en las composiciones, en el baile o en la música, reelaborando así los sentidos históricos y culturales del Coco. Estas dinámicas que reordenan los sentidos del Coco están de acuerdo a las políticas culturales que consideran el patrimonio como construcción social, y por lo tanto, nos insta a reflexionar acerca de las disputas que se dan en torno a la elección del patrimonio. Es necesario tener presente también la importancia de garantizar que los protagonistas de tales disputas sean los practicantes, y de este modo, la definición del patrimonio esté de acuerdo al desarrollo de sus demandas y necesidades.

Este modo de abordar la patrimonialización, no como una acción aislada, sino más bien como una política pública, pone en evidencia los conflictos que necesitan ser gestionados. Por su parte, Victor Vich (2013) llama la atención a que intervenir en los problemas sociales desde la perspectiva de la cultura, requiere pensar en la tarea de las políticas culturales. En este sentido, coincidimos con Vich, cuando menciona que el rol de la política cultural, como también de los gestores culturales, sería generar incomodidad y crear discursos contra hegemónicos.

Para finalizar, pensamos que recurrir a conceptos como identidad, tradición y patrimonio, fue necesario para entender ciertos sentidos atribuidos al Coco y los caminos adoptados, como también entender cómo se involucran los distintos actores de la sociedad. Las elecciones teóricas intentaron poner de relieve aspectos que consideramos relevantes para comprender el Coco en un contexto de sociedad pos-tradicional, teniendo en cuenta las disputas y apropiaciones de su desarrollo, y así mismo pensar en los términos de la construcción de subjetividades y en cómo los grupos de Coco piensan soluciones de permanencia frente a los cambios en esta práctica cultural en el contexto actual.

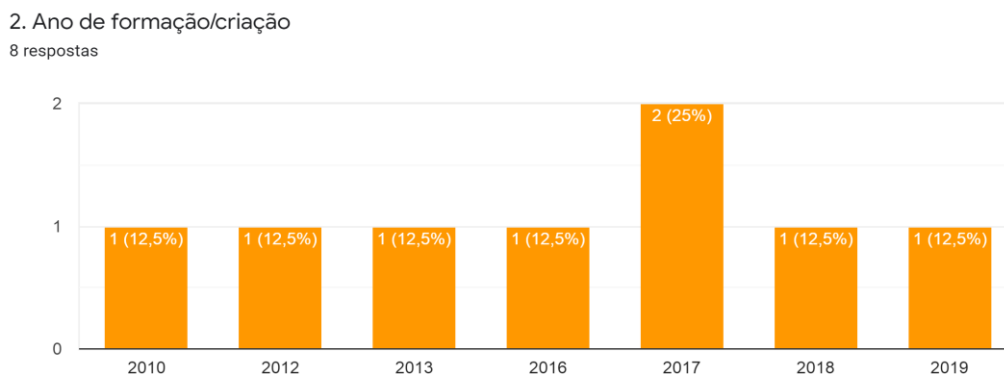
### **Sentidos que emergen**

Para cerrar este capítulo presentaremos algunas articulaciones que se pueden observar a partir del relevamiento de datos de la investigación en diálogo con la fundamentación teórica que rige este trabajo. Con los resultados del cuestionario (Anexo 1) pudimos analizar algunos elementos como: período de surgimiento de los grupos, número de participantes, forma de organización y elecciones artísticas. Tales elementos de análisis fueron elegidos basados en la necesidad de conocer cómo se organizan los grupos, como también entender cuáles son los valores que los protagonistas del Coco ponen de relieve. Con el análisis de los datos recolectados pudimos percibir que hay una diversidad importante respecto a las formas de organización y presentación, aunque prevalecen algunos aspectos semejantes.

Si nos detenemos a analizar las prácticas de los grupos musicales del Coco podemos percibir algunos indicios que dan cuenta de un desarrollo de la modalidad del Coco musical. Veremos algunas gráficas creadas a partir del cuestionario enviado a los grupos, como mencionamos en el capítulo 1. Respecto al surgimiento

de los grupos, encontramos cierta continuidad a partir del año 2010. A pesar de algunas discontinuidades en el mantenimiento de algunos de los grupos, es notable también el crecimiento en el número de grupos de esta modalidad, demostrando una creciente aparición los últimos diez años.

**Figura 10.** Gráfica de la pregunta número 2, de la encuesta virtual.



Nota. Resultado conformación de los grupos-Cuestionario *Pesquisa sobre grupos de Coco em Alagoas* [Gráfica], por la autora, 2020.

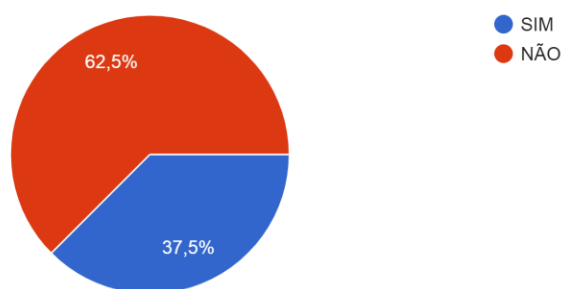
Respecto a los instrumentos musicales percibimos que hay una gran variedad en la forma en que se da su utilización. La mayoría de los grupos usa solamente elementos considerados tradicionales - *pandeiro*, *ganzá*, palmas, *trupé* - otros suman instrumentos de percusión que no se usan usualmente como *atabaque* y *alfaia*, además de otros instrumentos electrónicos. En este punto, cuando vemos la presencia de instrumentos como atabaque y alfaia, constatamos lo que decía *Jurandir Bozo*, al referirse a una fuerte influencia del Coco de la provincia de Pernambuco.

Con relación al formato de sus presentaciones artísticas es perceptible que la mayoría no posee un cuerpo específico encargado del baile (ejecución de la danza) y hay un enfoque en la musicalidad y en el canto. Este formato fomenta otras formas de participación, que se establece en una dinámica en que las personas participan activamente y no solamente contemplan la práctica como un espectáculo en el escenario.

**Figura 11.** Gráfica de la pregunta 6, de la encuesta virtual.

6. Além de tocadores e cantadores o grupo possui corpo de baile?

8 respostas



Nota. Resultado formato y cuerpo de baile-Cuestionario *Pesquisa sobre grupos de Coco em Alagoas* [Gráfica], por la autora, 2020.

Con relación a la elaboración de sus repertorios musicales percibimos que, en sus presentaciones, ejecutan gran cantidad de música autoral y no solamente de los compositores famosos. Este dato parece revelar una producción musical constante y activa a consecuencia de que la práctica se viene renovando y se hace vivida en el momento actual. Asimismo, cuando analizamos las respuestas de quienes son los autores que forman parte de tales repertorios, percibimos la aparición de dos *mestres*: *Mestra Hilda* y *Mestre Verdinho*. Estos dos artistas, considerados referentes que detentan los conocimientos legítimos del Coco, también aparecen como los referentes más mencionados por los grupos en la encuesta. En algunas respuestas aparece también la influencia de algunos *mestres* de Pernambuco (*Mestre Galo Preto*, *Mãe Beth de Oxum*), reiterando el dato de nuestro entrevistado, *Jurandir Bozo*, acerca de la influência de la modalidad del Coco de Pernambuco. El cantor Jacinto Silva es otro artista que aparece bastante como uno de los compositores referenciales. Entretanto quisiéramos reiterar que, en las respuestas de los participantes de la encuesta, los artistas que nos enfocamos - *Jurandir Bozo* y *Os Verdinhos* - son mencionados como referencias para los grupos, reiterando nuestra percepción de la relevancia de los mismos para la escena del Coco actualmente, en Alagoas.

En cuanto a la forma de organización, de manera general percibimos que son organizaciones más horizontales en las que no prevalece una jerarquía. Son grupos informales que utilizan espacios públicos o sus propias residencias para realizar

sus actividades. Tampoco identificamos un formato específico sino una variedad en las formas de organización interna en cuanto a reglas, acuerdos, la cantidad de ensayos y reuniones. Respecto de sus presentaciones artísticas, percibimos que además de las presentaciones formales cuando son invitados a algún evento, casi todos promueven actividades como ensayos abiertos, fiestas propias o actividades didácticas.

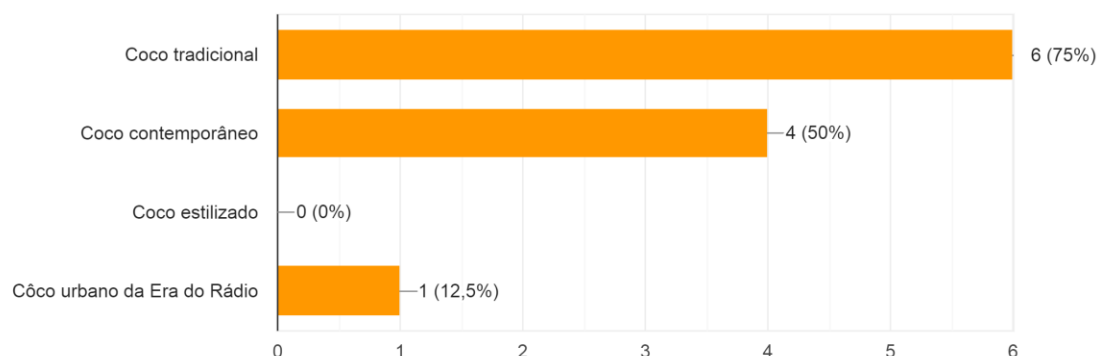
En este sentido, entendemos que los grupos musicales de Coco vienen desarrollando una trayectoria de consolidación de un formato que se diferencia de los grupos de Coco de roda. Se caracterizan principalmente por la búsqueda de mantener una tradición que valora los orígenes del Coco, y a la vez, organizan nuevas configuraciones posibles en el contexto de las sociedades contemporáneas, promoviendo sus espectáculos sin prescindir de algunos rasgos claves - que garanticen su vinculación con la práctica tradicional - como el zapateo siendo un instrumento percusivo y la participación colectiva, la fiesta en grupo.

Los discursos de los artistas estudiados se identifica un distanciamiento de la supuesta oposición entre tradición e innovación/modernización. Jurandir Bozo, por ejemplo, en una de las entrevistas defiende que no hay contradicción entre modernidad y tradición. Cuando el artista nos habla que es posible hacer espectáculo sin descaracterizar, nos está diciendo que es posible utilizar los aparatos usuales en los circuitos de espectacularización sin prescindir de los elementos que garantizan la impronta de su práctica, es decir, se puede modernizar sin perder las características principales. Queda claro, con la diferenciación que hace entre modernizar por un lado y estilizar (descaracterizar) por otro, cómo entiende la posibilidad que ocurran mudanzas e innovaciones, y que así mismo, el Coco sea considerado un género tradicional. Respecto a esta percepción de cómo se viene reordenando la idea de tradición, es esclarecedora la respuesta del dúo *Os Verdinhos*, cuando preguntados en cuanto a la manera que se definen. Entre las posibles opciones de la cuestión “Cómo se identifica”, del cuestionario virtual que formó parte del sondeo inicial de esta investigación, el dúo contesta que se considera un grupo de Coco tradicional. A su vez, cuando menciona a los grupos de Coco de roda, Nildo se refiere a ellos como grupos contemporáneos, es decir, aunque su actuación se de en el mismo espacio de tiempo, no los considera tradicionales.

**Figura 12.** Gráfica de la pregunta número 15, de la encuesta virtual.

15. Como o grupo se define dentro do coco?

8 respostas



Nota. Resultado autodefinição dentro del Coco-Cuestionario *Pesquisa sobre grupos de Coco em Alagoas* [Gráfica], por la autora, 2020.

Nos parece que este dato revela algo de la comprensión de cómo estos actores se perciben en estos reordenamientos en lo que respecta a su actuación contemporánea y a la vez tradicional. También como mencionamos en el capítulo 2, cuando Jurandir Bozo menciona su deseo de que la práctica del Coco vuelva a ser como en los años 1940 - época de oro en que fue muy difundido - se refiere a un tiempo pasado en que el Coco era muy valorado. No quiere decir con este discurso que deseara que el Coco no hubiese cambiado, más bien la afirmación tiene que ver con un deseo de que la práctica genere identificación, sea valorada y que las personas se perciban como parte de tal práctica de la cultura popular, como ocurría en la década mencionada. A su vez revela una preocupación con la continuidad de la práctica.

Por su parte, en la observación que hicimos por medio de entrevistas virtuales realizadas en las redes sociales (sobre todo *lives* por *Instagram*), pudimos percibir que muchos de los temas debatidos son los mismos que aparecen en los cuestionarios y entrevistas a profundidad. Uno de los temas recurrentes es la preocupación sobre cómo conciliar la tradición y los cambios, en los contextos actuales, manteniendo los rasgos principales sin encarcelar la práctica. En este sentido, es notable cierta defensa de una modalidad propia -el Coco alagoano- diferente del encontrado en otras regiones y que conlleva rasgos específicos, como

la inclusión del *trupé* (movimiento particular de pies) *en el baile*. El espectáculo del artista Jurandir Bozo, el cual mencionamos en el capítulo 2 - llamado *Pé no Barro* - da cuenta de esa idea; dicho espectáculo está inspirado en el libro *Coco alagoano*, de Aloisio Vilela, en el cual Jurandir se afianza y sostiene como el mayor referente del *Coco alagoano*.

Es interesante observar que la necesidad en definir una identidad por medio de la filiación al *Coco alagoano*, se relaciona con la preocupación de que la aparición de otros géneros del *Coco*, implique la pérdida, o que se disuelva, el concepto de *Coco alagoano* como referente. Esta preocupación aparece claramente, por ejemplo como vimos en el capítulo 2, cuando Jurandir Bozo demuestra cierta incomodidad con la influencia reciente de otros géneros de *Coco*, como el de Pernambuco y asevera que con una exacerbada influencia del *Coco* de Pernambuco, se estaría perdiendo los rasgos de la práctica propia de Alagoas.

También pudimos aprender en los discursos de los entrevistados, como también de los asistentes que comentaban en el *chat*, una inquietud en lo que toca a los concursos de *Coco de roda*. Se pone énfasis en la necesidad de que la práctica no se enmarque solamente en el ámbito de la competencia, sino que este avance en términos de ampliar la experiencia del *Coco* como juego, *brincadeira* colectiva. De manera general percibimos que tanto los discursos de los entrevistados como del público asistente, se asocian a los discursos de los protagonistas del *Coco* a quienes entrevistamos, revelando una percepción semejante a lo que toca a las concepciones y a las preocupaciones en el universo del *Coco*.

Al analizar los artistas estudiados (el dúo *Os Verdinhos* y el artista *Jurandir Bozo*), podemos inferir que la práctica del *Coco* asume una importancia en la medida de la dimensión que adquiere en sus vidas, como también porque les distingue socialmente como referentes de manera amplia en el campo de la cultura popular y de manera específica en el *Coco alagoano*. En este sentido, se vinculan a lo que llaman la escuela del *Mestre Verdinho*, y, teniendo este artista popular como su referente principal, realizan tanto sus presentaciones artísticas como sus acciones de formación cultural.

Retomando a los grupos de *Coco de roda*, entendemos que los mismos se expresan más fuertemente en una lógica de disputa en los concursos anuales,

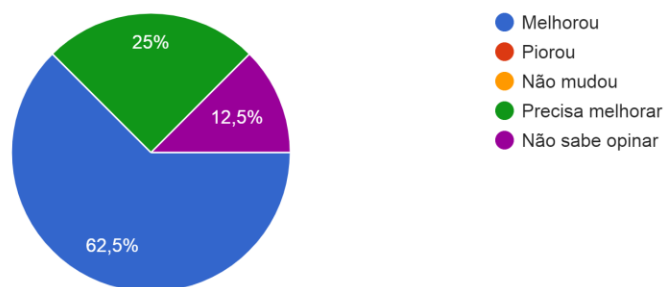
donde se compite por la ejecución más virtuosa en relación al vestuario, a la musicalidad, pero especialmente al baile. En lo que respecta a los grupos de la modalidad musical son grupos que expresan la práctica por medio de presentaciones en escenarios, enfocados más en la musicalidad presentando un espectáculo que puede prescindir de un cuerpo de baile y puede favorecer que los asistentes bailen espontáneamente mientras el grupo hace su presentación

Pudimos constatar el supuesto que este tipo de conformación de los grupos musicales se enmarca en la emergencia de prácticas contemporáneas que se vinculan con la valoración de los orígenes y de los *mestres* más antiguos, conformando una identidad basada en lo tradicional. Tales acciones mantienen una búsqueda por mantener la conexión con una tradición y a su vez, impulsan nuevos sentidos atribuidos a la práctica del Coco, que van más allá del circuito de competencia, pues reinventan maneras de poner en escena la tradición, sin prescindir de las influencias de la contemporaneidad. También, entendemos que la forma en la que los involucrados se asocian a la práctica del Coco, como manifestación artística, trae elementos identitarios, revela algunas tramas que tienen que ver con una búsqueda de legitimación y reconocimiento social, ser partícipes de esta práctica los convierte en una especie de gerenciadorees y vigilantes de un patrimonio. A la vez, con unas acciones articulan una especie de engranaje en el que movilizan dicha manifestación de una dimensión meramente folclórica y la insertan en el circuito de los espectáculos modernos. Para finalizar, agregamos este gráfico acerca de las percepciones de los actores, si bien una parte contesta que hace falta una mejora, la mayor parte percibe un avance en el momento actual del Coco.

**Figura 13.** Gráfica de la pregunta número 17, de la encuesta virtual.

17. Como você vê a cena atual do Coco em relação ao passado?

8 respostas



Nota. Resultado Comparación temporal de la práctica-Cuestionario *Pesquisa sobre grupos de Coco em Alagoas* [Gráfica], por la autora, 2020.

## Conclusiones

En el transcurso de esta investigación se ha realizado un recorrido histórico por la práctica del Coco, señalando algunos contextos de su surgimiento y describiendo los diferentes formatos que presenta el Coco en la actualidad. Ahora nos proponemos establecer algunas consideraciones en lo que concierne a la interpretación de algunos rasgos significativos de cómo se configura la práctica del Coco actualmente. Señalaremos algunas ventanillas por las cuales se puede ampliar la comprensión acerca de la actual configuración de la práctica.

Tanto en los datos relevados de las prácticas culturales como en los estudios que se desarrollaron acerca de las mismas, podemos apreciar cierta dinámica, una suerte de continuum en las tensiones provocadas por los valores de cada época y cada circuito de circulación. Este movimiento lo pudimos ver tanto, en su momento, con los folcloristas - con la valoración de prácticas populares consideradas auténticas y sobrevivientes de un pasado - como también en el presente, en los grupos de Coco actuales - que resaltan la influencia deliberada de sus orígenes en un pasado y está basado en una articulación entre la vinculación con el pasado y la búsqueda de identidad, como vimos en el capítulo anterior.

La presencia del Coco, la configuración de la práctica en cada contexto, nos permite percibir las transformaciones, a partir de las motivaciones y significaciones que le otorgan los practicantes en la actualidad. Dichas significaciones aunque asociada a la práctica que ellos realizan en el momento actual (presente), se basan en la afirmación de una identidad relacionada a momentos anteriores, o sea, los jóvenes conforman una identificación relacionándola con los contextos históricos de surgimiento (pasado). En este sentido se establece una dinámica que consiste en mantener algunos rasgos considerados tradicionales y adquirir otros nuevos.

Los practicantes se vinculan a la práctica del Coco, hermanados por un sentimiento de identidad basado en la idea de un bien tradicional, lo cual, como un patrimonio, debe ser preservado y garantizada su continuidad. Estos sentidos de preservación, mantenimiento por un lado, y la marcada referencia a una identidad cultural pueden ser aprendidos en los discursos de los practicantes. Pareciera que la necesidad de declaración de identidad se torna más latente, en una expresión artística no hegemónica como es el caso del Coco, ya que los esfuerzos por

insertarse en circuitos de mayor circulación y profesionalización son más desafiantes y por lo tanto, más reconocidos. Así también hay una relación con su historia, bastante cercana y visible, de la que aún se puede referenciar fácilmente varios rasgos.

Michel Agier (2001) pensando en la relación contemporánea entre cultura e identidad, hace una reflexión acerca del término identidad cultural y propone la noción de culturas identitarias para ayudar a entender los procesos en que se involucran los individuos en la búsqueda de identidad. El autor propone el estudio de la identidad desde un abordaje contextual, relacional, constructivista y situacional. Estos abordajes nos traen la dimensión de una identidad construida, que no existe por sí misma y a la vez se relaciona con un contexto particular y con determinados fines<sup>74</sup>. En este sentido, la identidad solamente puede ser entendida desde la relación que se da con el otro, con el exterior. Según el autor, la identidad se describe “[...] como un crisol de enunciados o de declaraciones de identidad alimentado por sus relaciones con *alhures* (otras partes), con el antes y con los otros, que le transmiten acervos de informaciones heterogéneas, inculcándole diversidad”<sup>75</sup>. En este sentido propone la declaración de identidad como concepto que permite entender la identidad más bien como una búsqueda y no como algo terminado.

Para pensar la compleja relación que se da entre cultura e identidad, partiendo de la idea de un sistema abierto y en permanente construcción, propone el abordaje situacional en el cual, según cada situación, los individuos encuentran una forma coherente de poner sus creencias. En este sentido lo que encontramos actualmente son culturas identitarias más que identidades culturales totalmente acabadas. La cultura produce sentido social en un contexto local insertado en un mundo globalizado, por lo cual, se hace comprensible la necesidad de declarar nuestras identidades:

La cultura declarativa se torna el argumento de la declaración de identidad, que es la forma de existencia social de la identidad. Con el fin de las “grandes narrativas”, nuestro mundo se encuentra en una

---

<sup>74</sup> En el caso del coco, como vimos en el capítulo 2, uno de los fines sería la búsqueda por reconocimiento social por medio de la vinculación a una práctica tradicional.

<sup>75</sup> La traducción al español es nuestra: “[...] como um caldeirão de enunciados ou de declarações de identidade alimentado por suas relações com o alhures, o antes e os outros, que lhe transmitem feixes de informações heterogêneas, insuflando-lhe diversidade.” (Agier 2001: p.10).

fase de intensa creatividad hecha de múltiples búsquedas identitarias y, simultáneamente, de nuevas culturas declarativas de identidad<sup>76</sup>.

En este contexto aparecen las pequeñas narrativas identitarias creadas por diferentes actores. En su investigación, Agier (2001) traza el recorrido adoptado por el grupo carnavalesco *Ilê Aiyê* en la búsqueda de una identidad en la provincia de Bahía, Brasil. El autor narra la afirmación de una identidad ritual basada en la africanización. Tal proceso es bastante ilustrativo si aplicamos tal argumento a lo que ocurre en el proceso de construcción de identidad operado por los protagonistas del Coco. Los mismos procesos pueden ser identificados con estos actores, que operan en la cultura construyendo sus narrativas identitarias utilizando variados elementos.

Entendemos que los grupos de Coco en los cuales nos enfocamos declaran su filiación a una tradición, es decir, declaran sus identidades valiéndose de los elementos encontrados en un amplio repertorio de tradiciones. Se articula entonces la invención de la tradición y la cultura declarativa, resultando en una filiación que se da como una estrategia, una opción identitaria, para utilizar los términos planteados por Agier (2001) en sus estudios del grupo carnavalesco *Ile Aye*. Podemos ver en la postura de defensa del Coco alagoano, que aparece en los discursos de sus actores, tal y como tratamos en el capítulo 2, una declaración de identidad. Así pues, construyen un discurso identitario que declara su filiación a una modalidad construida en el pasado y que al mismo tiempo se conecta con el tiempo presente. En este sentido, el Coco alagoano se convierte en un concepto que las personas pueden apropiarse para declarar su identidad, por medio de la cultura declarativa se anuncia tal modalidad como la ideal, la que debe ser valorada y mantenida, pues, reúne los elementos considerados relevantes y que refrendan su preservación<sup>77</sup>.

En sus estudios acerca de los hacedores de la agrupación *Ilê Aiyê*, en Salvador-Bahía, Agier (2001) comenta que ellos son los que poseen “la iniciativa de las microestrategias identitarias”, en general liderazgos que “enuncian la identidad

---

<sup>76</sup> La traducción al español es nuestra: “A cultura declarativa torna-se o argumento da declaração de identidade, que é a forma de existência social da identidade. Com o fim das “grandes narrativas”, nosso mundo encontra-se em uma fase de criatividade intensa feita de múltiplas buscas identitárias e, simultaneamente, de novas culturas declarativas de identidade” (Agier 2001: p. 23).

<sup>77</sup> Rotman (2007) comenta que en general, la protección del patrimonio se reivindica justamente por la relación que este establece con los reconocimientos identitarios.

de las 'comunidades', trabajan en la recuperación y en la protección de sus tradiciones en vía de extinción o de 'descaracterización' <sup>78</sup> <sup>79</sup>. En el caso de los actores del Coco alagoano, como ya mencionamos, a pesar de que remitan a una influencia de los contextos pasados, éstos usan o toman instrumentos presentes en el mundo contemporáneo para construir sus estrategias, como también comenta Agier: "Al contrario de los antiguos, ellos parecen tener al mundo entero como interlocutor. Ese mundo, a su vez, les aporta los instrumentos de pensamiento a los cuales recurren en sus estrategias localizadas" <sup>80</sup>.

En este caso, la relación de identidad vinculada a un tradicionalismo creado en el pasado, fue la estrategia identitaria encontrada, la cual permite que la práctica siga vigente actualmente. Ya que mediante la innovación se busca mantener una tradición (nueva versión), es decir, por medio de las actualizaciones se busca mantener la continuidad. Lo que parecía una contradicción en realidad no lo es, pues entendemos que los conceptos innovación/tradición, mudanza/continuidad, no son esencialmente opuestos ni se ubican en dos polos distintos; al revés, pareciera que su articulación es lo que posibilita el mantenimiento de una tradicionalidad. La resignificación que hacen de la tradición es lo que les permite ejercer la práctica, creando formas de actualizar y al mismo tiempo manteniendo la tradición, reformulada en el presente.

### **Emergencia del Coco como práctica lúdica**

El formato predominante en los últimos años - los concursos - llevado a cabo principalmente por los grupos de Coco de roda, vienen dando espacio para otro formato - las presentaciones musicales en escenario - llevada a cabo por los grupos musicales de Coco. En contraste con los concursos, el formato propuesto por los grupos musicales de Coco genera una dinámica en que ocurre la participación del público, sea cantando o bailando en la ronda que se arma a modo espontáneo. Este fenómeno ya ocurría en otros lugares, por ejemplo, en la provincia

<sup>78</sup> Las comillas en 'comunidades' y 'descaracterização' son del autor.

<sup>79</sup> La traducción al español es nuestra: "enunciam a identidade das 'comunidades', trabalham na recuperação e na proteção de suas tradições em via de desaparecimento ou de 'descaracterização'." (Agier, 2001, p. 18)

<sup>80</sup> La traducción al español es nuestra: "Ao contrário dos antigos, eles parecem ter o mundo inteiro como interlocutor. Ora, esse mundo, por sua vez, lhes fornece os instrumentos de pensamento aos quais recorrem em suas estratégias localizada." (Agier 2001: p.18)

vecina, Pernambuco, donde es común la realización de eventos donde un grupo musical se presenta, mientras se forma una ronda y la gente entra a bailar.

En este sentido podemos decir que la emergencia de estas iniciativas operadas por los grupos musicales de Coco, impulsan la práctica del Coco hacia el sentido del juego. La opción de formato de tales grupos privilegia la práctica del Coco como un juego y sus acciones se enmarcan en el aprendizaje y el disfrute colectivo del género y se acercan así, a los senderos recorridos por los *mestres* más antiguos. Con la manera en que organizan sus presentaciones en la actualidad, establecen en alguna medida, un rescate de las fiestas de los inicios del siglo XX, como mencionamos en el capítulo 2, nombrados como *Pagode*. De esta manera, aunque en su forma actualizada se inspiran en los formatos más antiguos, considerados más tradicionales. Tal inferencia no quiere decir que los grupos actúen de manera aislada de los contextos de comercialización. Aunque sus actividades se enmarcan en las prácticas modernas de espectáculo, logran promover un ambiente donde prevalece el involucramiento y la participación de las personas por medio del baile espontáneo. Se da lugar a una dinámica en la que el público ya no es simplemente espectador, sino que forma parte del espectáculo.

Según el sociólogo puertorriqueño Quintero Rivera (2001) este sería un rasgo característico de las músicas populares afroamericanas. En este sentido, el investigador sostiene que por medio de la cultura popular, especialmente en las músicas, se cuestiona la lógica de la modernidad occidental, que se basa en principios racionalizadores; para él tales principios se tradujo al ámbito musical y “representó el predominio del canto sobre el baile, de la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual de tipo societal sobre la intercomunicación comunal” (p.213-214). Entendemos que los grupos musicales de Coco, al mismo tiempo que se valen de tal lógica, basada en la modernidad racional, también se oponen a ellas en la medida que proponen otras maneras de experiencia que priorizan elementos como la espontaneidad, la improvisación y cierta horizontalidad.

Aunque en sus presentaciones se establece la diferenciación entre artista y público, en algunas ocasiones, se abren otras posibilidades de interacción. A modo de ejemplo, en lo que toca a la musicalidad, aunque haya una composición previa, su ejecución no se cierra a las improvisaciones, tanto en el momento de interacción

entre los músicos como en el diálogo que se establece entre los asistentes y el grupo musical. De esta manera, aunque haya una separación efectiva entre los músicos ubicados en el escenario y los asistentes en la platea, esta se disuelve en la interacción activa entre los dos. Dicha interacción ocurre tanto en la música, pues muchas veces, se conforma en preguntas y respuestas como también en el baile, ya que mientras el grupo hace su ejecución (cantan, tocan) los asistentes cantan y bailan en ronda. También suele ser común que se invite personas del público a que bailen en el escenario tomando todo el espacio con una ronda.

De esta manera percibimos que se conforman otras relaciones que van más allá de la separación occidental entre público y artista, más bien realizan juntos un espectáculo que no sería posible de otra manera pues la lógica que rige la práctica, como en muchas prácticas populares latinoamericanas se constituye en la participación y la colectividad. El momento de la ronda, que se arma espontáneamente, es testimonio de cómo se rompen los límites impuestos por la racionalización sistematizadora y que, aún insertos en los circuitos de comercialización, algo de esta impronta permanece. En este sentido estamos de acuerdo con Quintero Rivera (2001), cuando nos dice que con las comunicaciones que se establecen, tanto entre los hacedores de la música como entre estos y el público “de cierta manera, se quiebra la división tajante –que fue constituyéndose como muy importante en las relaciones sociales del desarrollo burgués– entre productores y “consumidores” en la elaboración de las sonoridades” (p.215).

También destacamos que aunque los grupos estudiados se inserten en las lógicas del espectáculo, no implica que se conformen bajo la lógica de espectacularización, según lo planteado por Carvalho (2010); pues los mismos practicantes son los creadores de sus espectáculos, propiciando su autonomía y protagonismo, y no dependiendo de otros actores externos a la práctica. En este sentido, utilizan los elementos necesarios del campo del espectáculo, para satisfacer los requerimientos que les permitan incluir la práctica en el circuito de difusión. A modo de ejemplo puede nombrarse: la realización de ensayos previos, la adaptación de sus espectáculos para los distintos escenarios o el uso de las redes sociales para difusión de sus trabajos. Esta práctica también ha permitido, la participación de los actores de la cultura popular en debates políticos, por medio de la postulación de proyectos para convocatorias que otorgan subsidios, la

organización de talleres y fiestas, es decir, distintas acciones que habilitan su inserción en el mundo del espectáculo en el seno de la modernidad (contemporaneidad).

En resumen, quisiéramos destacar que hay actualmente una diversificación de los sentidos de la práctica del Coco, que se materializa en una especie de movimiento que reverbera más allá de los concursos y tiene su despliegue en diversas acciones, con varios actores que protagonizan una búsqueda por establecer la concepción del Coco como juego.

### **La Cultura como recurso**

Como vimos en el capítulo 3 los sentidos atribuidos al Coco tienen que ver con las nociones de identidad, tradición y patrimonio. La articulación de tales nociones<sup>81</sup> en la configuración del Coco actualmente - búsqueda de identidad, valoración de la tradición, activación del Coco como patrimonio - como también, los usos que se dan a las prácticas culturales se inscriben en el marco conceptual planteado por Yúdice (2002), en torno a la cultura como recurso. El autor plantea la transformación de la cultura en un recurso como un nuevo marco epistémico en las sociedades posmodernas y que como tal, debe entonces ser gestionada. Así mismo, advierte la complejidad que esto implica.

La cultura como recurso, observa el autor, disipa las diferenciaciones entre las definiciones anteriormente vigentes de cultura (cultura masiva, cultura de élite y cultura antropológica) pues todas ellas la toman como recurso. A su vez, tal noción amplía el papel de la cultura y su protagonismo por medio de una mayor influencia en los campos económicos y políticos, como también el papel central que adquiere en la resolución de problemas sociales. Por no conllevar más una noción trascendental, ahora se presta a los más variados usos utilitarios, veamos.

Destacamos por ejemplo, el fenómeno de inversión en turismo cultural en algunas ciudades donde se evidencia el abordaje de la cultura como instrumento del desarrollo urbano. La investigadora Rachel Rocha (2018) resalta cómo el campo turístico, se asocia al campo cultural buscando resolver una demanda que es la

---

<sup>81</sup> Los artículos acerca del patrimonio tienen señalado frecuentemente el vínculo entre patrimonio e identidad; también resaltan la capacidad del patrimonio para representarla y su utilidad en la construcción y reproducción de la misma. (Rotman,p.62)

necesidad de diversificación de atractivos turísticos en la ciudad de Maceió. “Efectivamente, a partir de mediados de los años 1990, el argumento turístico busca diversificarse y lo hace direccionándose hacia el patrimonio material e inmaterial”<sup>82</sup>. Actualmente, este fenómeno puede ser observado en algunos proyectos que son activados por la municipalidad, ofertando presentaciones de diferentes grupos de la cultura popular para que los turistas lo aprecien como atractivo artístico/cultural.

Las acciones de los artistas estudiados - *Jurandir Bozo y Os Verdinhos* - demuestran el uso de la tradición como herramienta para afirmar identidades. Esto es posible ya que el valor que se atribuyen al Coco, como bien que conlleva los elementos tradicionales, le permite que se convierta en un patrimonio cultural y por eso mismo debe ser preservado. Al mismo tiempo, la tradición se actualiza y en sus repertorios musicales, aunque los *mestres* sean referenciales y sus composiciones aparecen en las presentaciones, los artistas interpretan composiciones recientes de jóvenes que las están haciendo en la actualidad, como observamos en las descripciones en el capítulo 2.

La cultura también se utiliza para reivindicar la ciudadanía cultural, a partir de ideas como multiculturalismo o relativismo cultural, las cuales resaltan la importancia de las diferencias culturales en el reconocimiento de una diversidad que debe ser llevada en consideración en los procesos de participación política. Según Yúdice (2002), citando a Renato Rosaldo:

En contraposición con las nociones convencionales de ciudadanía que presuponen la universal si bien meramente formal aplicabilidad de los derechos políticos a todos los miembros de la nación, Rosaldo postuló que la ciudadanía cultural implica una ética de discriminación positiva que permitiría a los grupos unidos por ciertos rasgos sociales, culturales y físicos afines participar en las esferas públicas y en la política, justamente sobre la base de esos rasgos o características (p.37).

En este sentido los reclamos por reconocimiento y valoración cultural son más bien una búsqueda por justicia social y una demanda más amplia de inclusión política y social<sup>83</sup>. Yúdice (2002) utiliza la idea de recurso de la cultura para explicar

---

<sup>82</sup> La traducción al español es nuestra: “Efetivamente, a partir de meados dos anos 1990, o argumento turístico busca se diversificar e o faz direccionándo-se ao patrimônio material e imaterial” (Rocha 2018: p.23).

<sup>83</sup> Vimos en el capítulo 2, por medio de la caracterización social de los artistas estudiados, la vinculación de la práctica del Coco a un reconocimiento y legitimación social que quizá, no se alcanzaría de otra forma. Los actores, como partícipes de un bien considerado patrimonial y que

cómo varios sectores en la vida contemporánea se hacen valer de la cultura como expediente para lograr otros fines, es decir, un uso instrumental de la cultura. El autor aclara que tal estrategia no reduce la importancia de los efectos simbólicos que invocan las culturas más bien le interesa poner de relieve cómo se da este uso por los distintos sectores de la sociedad.

La unión entre política y cultura expresada en el término política cultural “[...]une lo que en la modernidad pertenecía a la emancipación (política), por un lado, y a la regulación (cultura), por el otro.” La política cultural sería la expresión más contundente para definir el recurso de la cultura, pues a ella se recurre para atender diversas problemáticas de la sociedad demostrando así la centralidad que adquiere la culturales en los conflictos sociales. Se supone, entonces, que las políticas culturales deberían ser un instrumento que sirva para articular los diferentes actores involucrados en las prácticas culturales y encauzar la diversidad de demandas e intereses puestas por sus protagonistas. En Alagoas, si bien percibimos algunas acciones y proyectos puntuales, como las citadas en el capítulo 2, éstas se dan de manera aislada y por diferentes actores e instituciones, no están enmarcadas en una política cultural, que implicaría una operación más coordinada y continuada.

En este sentido podemos afirmar que no encontramos actualmente una política cultural articulada que dialogue con las demandas postuladas por los asistentes del Coco (continuidad, preservación, reconocimiento de la práctica cultural del Coco). Tal como señala Rotman y Castells:

[...] muchas veces, la valorización de las expresiones patrimoniales de los sectores subalternos aún no encuentra, en las instancias institucionales, instrumentos de registro pertinentes, herramientas que posibiliten identificar y circunscribir adecuadamente las dimensiones significativas que den cuenta de los fenómenos que deben ser objeto de preservación; al mismo tiempo, las acciones de los organismos del Estado con frecuencia carecen de continuidad<sup>84</sup>.

---

conlleva la idea de una identidad deben ser reconocidos por preservar un bien común a todas las personas.

<sup>84</sup> La traducción al español es nuestra: [...] “a valorização das expressões patrimoniais dos setores subalternos muitas vezes ainda não encontra nas instâncias institucionais instrumentos de registro pertinentes, ferramentas que possibilitem identificar e circunscrever adequadamente as dimensões significativas que dêem conta dos fenômenos que devem ser objeto de preservação; ao mesmo tempo, as ações dos organismos do Estado com frequência carecem de continuidade.” ( Rotman y Castells 2007: p.60).

Respecto a las modificaciones del concepto de patrimonio, percibimos que hay una ampliación llegando a considerar como bienes patrimonializables ciertos bienes de sectores marginalizados o no hegemónicos. Así también, esta idea ampliada de patrimonio contempla la dimensión de protección vinculada a la constitución de identidades. Sin embargo, pese a estos evidentes avances, sabemos que tales concepciones no están totalmente consolidadas. A propósito de lo que hubo en Argentina, con una política cultural definida y determinada hacia la valorización del tango, más bien, la práctica del Coco pervive por las pocas acciones a partir de intereses puntuales de algunos gestores, lo que dificulta así una amplia circulación y difusión de la práctica. A fin de que no ocurran apropiaciones indebidas, como las mencionadas en el capítulo 3, como el uso del patrimonio con fines electorales, se hace necesario reflexionar profundamente cuáles intereses del mantenimiento o preservación de la práctica. En consonancia con Rotman (2007), quien pone de relieve la necesidad de revisar la política cultural, traemos el planteo de Jelin sobre la urgencia de poner de relieve las relaciones de poder:

No se trata, como ahora, de definir contenidos, sino de implementar políticas culturales que apunten a la posibilidad de que se exprese y se oiga una diversidad de voces que no tienen el mismo acceso a los recursos para hacerse presentes en la esfera pública. Eso implica abrir espacios para la presencia social de la diversidad y promover la inclusión de los menos favorecido”<sup>85</sup>.

Entendemos que pensar la preservación como un fin en sí mismo, se choca con los avances que tenemos en los estudios acerca de la cultura y sus vinculaciones con la identidad, la tradición y el patrimonio. Si antes los estudios - a ejemplo de los folcloristas - se preocupaban solamente con el registro de las prácticas a fin de mantener su continuidad, hoy en día los estudios se enfocan en la reflexión acerca de los contextos en los que se insertan las prácticas, buscando relacionarse con el presente, pensando los sentidos atribuidos actualmente. Las políticas culturales deben acompañar los cambios de abordaje referenciados en las discusiones académicas

---

<sup>85</sup> La traducción al español es nuestra: “Não se trataria, como agora, de definir conteúdos, mas de implementar políticas culturais que apontassem para a possibilidade de que se expresse e se ouça uma diversidade de vozes que não têm o mesmo acesso aos recursos para se fazerem presentes na esfera pública. Isso implica abrir espaços para a presença social da diversidade e promover a inclusão dos menos favorecidos” (Jelin, 2001, p.180, citado en Rotman, 2007, p.77).

De este modo, es imperativo una política cultural que no tome la preservación de forma naturalizada y que en sus formulaciones se evidencien las disputas de poder, problematizando la definición de un bien como patrimonio. Enmarcados en el contexto de la cultura como recurso, deberíamos pensar en términos del desarrollo humano y su potencial para generar mejoras en la calidad de vida para las personas involucradas. Una política de preservación, debería estar comprometida no solamente con la preservación sino, por medio de la cultura, generar avances en la justicia social.

En lo que concierne a los grupos musicales de Coco, entendemos que ellos superan, o si se quiere, avanzan en una supuesta dicotomía entre tradición-modernidad. Resignifican lo tradicional como un espacio donde, en la contemporaneidad del mundo globalizado, pueden expresar la identidad local. Los practicantes promueven, por medio de sus nuevas configuraciones, una articulación de elementos que adquieren status de patrimonio en el presente. Construyen así, un patrimonio que, aunque haya sido creado en el pasado, sigue vivo y lleno de significados renovados. Al convertir la tradición, por medio de sus estrategias identitarias, en un valor actualizado en el presente, que se utiliza como un recurso para afirmar identidades, los grupos logran avanzar integrando tradición y modernidad. Por medio de nuevos formatos, se comprometen con la permanencia del Coco, innovando sin prescindir de afirmarse como tradicionales.

De manera general, se destaca la importancia de pensar el dinamismo de los procesos culturales y el protagonismo de los actores involucrados. En este sentido, podemos decir que hay una modificación con respecto a la manera como se relacionan con el pasado/tradición. Tanto los investigadores como los actores abandonan la retórica de la pérdida<sup>86</sup>. No se enfatiza en el lamento de algo que se acabó o que hay que mantener a cualquier precio, más bien ahora se enfocan en la búsqueda de protagonizar la historia en el presente, valorando las tradiciones en sus reelaboraciones actuales y sus permanencias posibles.

No encontramos cuestionamientos respecto a la continuidad de la práctica, ya que su permanencia a lo largo de los años parece atestada. Entendemos que el desafío es cómo encontrar un modo de actualizarse y al mismo tiempo mantener

---

<sup>86</sup>Concepto planteado por el antropólogo José Reginaldo Gonçalves, en su libro homónimo (1996).

los rasgos que caracterizan y valoran la manifestación, puesto que es una práctica enmarcada en una sociedad fragmentada y con múltiples influencias culturales.

Nos parece que, al evidenciar la riqueza estética y la singularidad de la práctica, la estrategia encontrada por los actores, es valerse de la cultura declarativa para demostrar su valor. Es necesario declarar su identidad y los actores lo hacen por medio de la valoración de la tradición. Esto es perceptible tanto en las acciones y proyectos que emprenden como en los espectáculos, cuando en el discurso se enfatiza la declaración de identidad. Específicamente los artistas *Jurandir Bozo* y *Os verdelinhos*, al tanto del desafío de la continuidad, se valen del discurso identitario. Como vimos en el capítulo 2, sus presentaciones son de alguna manera expositiva y se configuran como una especie de espectáculo artístico pedagógico, en el cual, explican acerca del Coco, las características de los ritmos diferenciados, enseñan también los pasos y cómo estos se relacionan con los orígenes de la manifestación, exaltando la vinculación con los maestros antiguos. Todo un despliegue de conocimiento y experiencia se vierte en la escena, como recurso para evidenciar la belleza de la práctica y aclarando acerca la importancia de garantizar la permanencia y continuidad de la manifestación, en una búsqueda para que se valore y le otorgue reconocimiento a la práctica del Coco.

Como pudimos analizar por medio de sus acciones, los grupos musicales de Coco actualizan sus formas de mantener la tradición en los contextos contemporáneos, ampliando la dimensión de la tradición, recobran por medio de sus estrategias, las características tradicionales en el momento presente como algo vigente, actual y no como algo netamente residual proveniente del pasado. Sus estrategias actualizan la tradición por medio de la vivencia de lo tradicional como algo vivo en el presente. Estos actores, encaran de frente el desafío, se actualizan al tiempo que mantienen la tradición. Y lo hacen por medio de estrategias donde espectacularizan la tradición, resignificando sus usos y sentidos en la contemporaneidad. En este sentido, evidenciar la riqueza de la manifestación y reivindicar su especificidad/singularidad-como pudimos observar a lo largo de la investigación, es también una manera encontrada de resolver tal desafío.

En este contexto, entendemos que las continuidades se dan por medio de las conciliaciones y también de las rupturas. Un juego no lineal en que: “Sendo um processo de continuidade, a cultura é também uma série de descontinuidade; em

seu interior tanto se estabelecem os valores da continuidade e do *status quo* quanto os valores da descontinuidade e das mudanças e transformações” (Lindoso,2015, p.52). En esta dialéctica, los grupos musicales de Coco, por medio de sus protagonistas y de las acciones que implementan, crean narrativas en que utilizan la tradición y el patrimonio como recursos para la conformación de sus identidades. En este sentido el Coco se convierte en una práctica cultural que opera en la conformación de identidades locales, aunque valiéndose de elementos globales, pues, por medio del Coco, los grupos inventan sus nuevas tradiciones y construyen sus subjetividades.

Por otro lado, si bien los procesos de hibridación siguen operando en la práctica del Coco, visto que los cruces siguen existiendo en las reformulaciones actuales, no todo se hibridiza de manera definitiva. Hay algunas cosas, como la impronta de la colectividad y de la participación, que siguen operando de manera destacada, imprimiendo los rasgos de las nuevas configuraciones de la práctica.

## REFERENCIAS

- Agier, Michel. (2001) “Distúrbios identitários em tempos de Globalização”. Revista MANA. Volume, número (2):7-33. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Andrade, Mário. (2002) *Os cocos* - 2ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Alonso, Angela. (2016) “Métodos qualitativos de pesquisa: uma introdução” en *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais: Bloco Qualitativo*. Sesc São Paulo/CEBRAP São Paulo.
- Appadurai, Arjun. (2004) *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Tradução: Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema.
- Ayala, Maria Ignez Novais. (2000) “Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX” en Ayala Maria Ignez y Ayala Marcos organizadores *Coco: Alegria e Devoção*. Natal: Editora de la UFRN.
- Barbalho, Alexandre. (2007) “Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença” en Rubim, A. y Barbalho, A organizadores, *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba.
- Bezerra, Edson. (2007) *Configurações em torno de uma identidade ornamental: a emergente identidade cultural alagoana*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).
- Boletim Alagoano do Folclore. (1955) Comissão alagoana de Folclore. Ano 1. Vol. 1. Maceió.
- Boletim Alagoano do Folclore. (1959) Comissão alagoana de Folclore. Ano 4. Vol. 1 e 2. Maceió.
- Boletim Alagoano do Folclore. (1987) Comissão alagoana de Folclore. Vol.11. Maceió.
- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (2017) II Carta de Fortaleza. Capturada en septiembre de 2020, en [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta\\_de\\_Fortaleza\\_II\\_formatada.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta_de_Fortaleza_II_formatada.pdf)
- Canclini, Néstor García. (2008) *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Traducción de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª edição. Editora da universidade de São Paulo (Edusp).
- Canclini, Néstor García. (2008.) “Hibridación” en *Términos Críticos de la Sociología de la Cultura*. Compilado por Carlos Altamirano. Paidós: Buenos Aires, Barcelona, México.

Canclini, Néstor García. (1997) *El malestar en los estudios culturales*, Fractal n° 6, julio-septiembre, año 2, volumen II, p. 45-60.

Canclini, Néstor García. (2005) “La cultura extraviada en sus definiciones” en *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa Editorial, p. 29-43.

Canclini, Néstor García. (2005) “Norte/sur de los estudios culturales” en *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona: Gedisa Editorial, 191-128.

Carvalho, José Jorge. (2004) *Metamorfoses das Tradições Performáticas afro-brasileiras: de Patrimônio Cultural a indústria de entretenimento*. Série Antropologia. Universidad de Brasilia, Brasil.

Carvalho, José Jorge. (2010) ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina” en *Revista Antropológicas*, ano 14, vol.21 (1), p. 39-76.

Catenacci, Vivian. (2001) *Cultura Popular: Entre a tradição e a transformação* en *Revista São Paulo Perspectiva*. vol.15 no.2 São Paulo.

Cavalcanti, Bruno Cesar. (2017) *O São João em Alagoas: de Festejo Pré-Moderno a Espetáculo Pós-Tradicional*. [Trabajo no publicado, defendido como parte del proceso para promoción laboral]. Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

Cavalcanti, Telma César. (2018) *Tradição e juventudes em alagoas: o grupo de Coco de roda xique-xique*. [Tesis de doctorado, Universidade Federal de Alagoas]. <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2468>

Cavalcanti, Telma César. (1997) *Pé, umbigo e coração: pesquisa de criação em dança contemporânea*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidade de Campinas (UNICAMP).

Cascudo, Luís da Camara. (2002) *Dicionário do folclore brasileiro*. 11 edição. Global, Rio de Janeiro, Brasil.

Chartier, Roger. (1995) *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico* en *Revista Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 8, n . 16, , p.179-192.

Corsino, Celia Maria. (2020) *Palestra em Curso livre de Folclore e Cultura Popular*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. 27/07/2020

Domingues, João Luiz Pereira. (2016) *A história institucional recente da política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro: versões protecionistas, versões empreendedoras* en *Revista Antíteses*, v. 9, n. 17, p. 222-245, Universidade Estadual de Londrina, Brasil.

Diegues Junior, Manuel. (2006) *O Banguê das Alagoas: traços da influência do sistema econômico do engenho de açúcar na vida e na cultura regional*. 3ª ed. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas (Edufal).

Duarte, Abelardo. (2010) *Folclore Negro das Alagoas: Áreas da Cana de Açúcar: Pesquisa e Interpretação*. 2ª ed. Maceió: Edufal.

Durham, Eunice Ribeiro. (1984) “Cultura, patrimônio e preservação” (Texto II) em Arantes, Antonio Augusto organizador *Produzindo o passado: Estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Fabre, Daniel. (2019) “Catástrofe, descoberta, intervenção ou o monumento como evento” em Revista Memória em Rede. Pelotas, v.11, n.21, Jul./Dez.

Freyre, Gilberto. (2003) *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48 ed. São Paulo: Global.

Geertz, Clifford. (1992) “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura” en *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, pp. 13-40.

Giddens, Anthony. (2002) *Modernidade e identidade*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Mckee Irwin, Robert y Szurmuk, Mónica. (2009) “Presentación” en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.

Gómez, Leila. (2009) “Híbrido” en Mckee Irwin, Robert. & Szurmuk, Mónica *coordinadores Diccionario de Estudios Culturales Latino Americano*. México: Siglo XXI Editores.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. (1996) *A retórica da perda: discurso nacionalista e patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. (2003). “O patrimônio como categoria de pensamento” em Abreu, Regina y Chagas, Mario organizadores *Memória e Patrimônio: Ensaio contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.

Gonçalves, José Reginaldo Santos. (2005) “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio” em *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: ano 11, n. 23, p. 15-36.

Ginzburg, Carlos. (1999) *El queso y los gusanos: El Cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik editores S.A.

Hall, Stuart. (2003) ¿Quién necesita identidad? en Stuart Hall y P. Dugay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-39.

Hall, Stuart. (2010) “Sin garantías: trayectorias en problemáticas en estudios culturales”. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.). Instituto de

estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envi3n Editores.

Hobsbawn, Eric J. & Ranger, Terence. (organizador). (2018) *A inven33o da tradi33o*. Tradu33o de Celina Cardim Cavalcante. 12ª edi33o. Rio de Janeiro/S3o Paulo: Editora Paz e Terra.

Kaufmann, Jean-Claude. (2013) *A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo*. Tradu33o: Thiago de Abreu e Lima Florencio. Petr3polis: Vozes; Macei3: Edfufal.

Kellner, Douglas. (2004) *A cultura da m3dia e o triunfo do Espet3culo*. L3bero- Ano VI. Vol 6 (n 11).

Kristeva, Julia. (1994). *Estrangeiros para n3s mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lavenere, Luis. (1956) *Em torno do Coco* en Jornal de Alagoas. Macei3.

Ley 7285 de 2011. Instituye el registro de bienes culturales de naturaleza inmaterial. 30 de noviembre de 2011. [encurtador.com.br/ceBI8](http://encurtador.com.br/ceBI8)

Lindoso, Dirceu. (2015) *Interpreta33o da Provincia: Estudo da Cultura Alagoana*. Macei3: Edfufal.

Lomnitz, Claudio. (2002) "Identidad" en Altamirano, Carlos (Director). *T3rminos cr3ticos de sociolog3a de la cultura*. Buenos Aires: Paid3s.

Mantecon, Ana Rosas. (1998). El patrimonio cultural. Estudios contempor3neos en Revista Alteridades. N3mero 16. Universidad Aut3noma Metropolitana: M3xico.

Ortiz, Renato. *Rom3nticos e Folcloristas*. (1992). S3o Paulo: Editora Olho d'3gua.

Ortiz, Renato. (1985) *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. S3o Paulo: Editora brasiliense.

Prats, Lourenc. (1997) *Antropolog3a y Patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel,S.A.

Reguillo, Rossana. (2004) Los estudios culturales. El mapa inc3modo de un relato inconcluso en Portal de la Comunicaci3n, Incom – UAB.

Prats, Lourenc. (2011) Pensar los j3venes, un debate necesario in *Culturas juveniles. Formas pol3ticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Restrepo, Eduardo. (2015). *Entrevista Estudios Culturales: Avatares y Posiciones* en Revista Tabula Rasa. N3mero 22. P 337-351.

Quijano, An3bal. (2000). *¡Qu3 tal raza!* en Revista am3rica Latina en Movimiento, n3mero 320. Capturado en <https://www.alainet.org/es/articulo/104865>, septiembre de 2020.

Quintero Rivera, Angel. (2001). "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas 'mulatas' a la modernidad eurocéntrica convencional" en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Buenos Aires.

Rocha, Gilmar. (2009) *Cultura Popular: Do Folclore ao Patrimônio* en Revista *Mediações*. Volume 14, n.1, p. 218-236.

Rocha, Rachel. (2018.) *Solitários no Paraíso: produção cultural e expressões de isolamento em Maceió*. Maceió: Fapeal. Imprensa Oficial Graciliano Ramos.

Rotman, Mónica y Castells, Alicia Norma Gonzáles de. (2007). "Patrimonio e Cultura: Processos de politização, mercantilização e construção de identidades". En Lima Filho, Manuel Ferreira. Eckert, Cornelia. Beltrão, Jane Felipe (Organizadores) *Antropologia e Patrimônio Cultural: Dialogos e desafios contemporâneos*. Associação Brasileira de Antropologia. Blumenau: Nova Letra, 2007.

Rotman, Mónica. (1999) "El reconocimiento de la diversidad en la configuración del patrimonio cultural: cuando las artesanías peticionan legitimidad" en Paz, Esther y Torrico, Juan compiladores *Patrimonio cultural y Museología*. pp.151-160. FAAEE, Santiago de Compostela, España.

Santos, Boaventura de Souza. (1994) *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. Tempo Social. Universidade de São Paulo, 5(1-2): 31-52.

Segato, Rita Laura. (2007) "Raza es signo" en *La Nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Telles, Mário Ferreira de Pragmácio. (2018) *A Captura do Patrimônio Imaterial Carioca pela Lógica Empreendedora: O caso das atividades econômicas tradicionais e notáveis*. Tese de Doutorado. Pós Graduação em Direito na PUC-Rio

Thompson, Nohemy Solózano y Garza, Cristina Rivera. (2009) "Identidad" en McKee Irwin, Robert y Szurmuk, Mónica. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI Editores,

Tinhorão, José Ramos. (1988). *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Editorial Caminho.

Tinhorão, José Ramos. (2012). *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34.

Travassos, Elizabeth. (1998). Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. *Mana*, 4(1),186-188. <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100015>

Vich, Víctor. (2013) *Desculturalizar la Cultura: rectos actuales de las políticas culturales* en Revista Latin American Research Review, Vol. 48, by the Latin American Studies Association

Vilela, Aloísio. (1980) O Coco de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidades. Maceió: Edufal. Museu Théo Brandão.

Vilhena, Luis Rodolfo. (1997) *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas.

Williams, Raymond. (2015) *Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Yúdice, George. (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa Editorial

## INTERNET

Projeto de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial em Alagoas <https://www.mapeamentoculturaldealagoas.com/mapas> Capturado en septiembre de 2020.

WebSite de la Secretaría de Estado de Cultura de alagoas <http://www.cultura.al.gov.br/políticas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/dancas> Capturado en enero de 2020.

WebSite de la Discoteca Oneyda Alvarenga. Cultural São Paulo <http://centrocultural.sp.gov.br/site/desfrute/colecoes/missao-de-pesquisas-folcloricas/>. Capturado en enero de 2020.

## PELÍCULAS

Temple, J. (Director). (2016). Documental Caminhos do Coco [Película]. Funarte.

Brandão, C. (Director). (1982). Chão de casa. [Cortometraje]. Estrela do Norte e Funteled.

## **LIVES**

Comunidade Azul [@comunidade.azul]. Live entrevista. Instagram. Recuperado el 02 de junio de 2020, de <https://www.instagram.com/tv/CA8191EJc-n/?hl=pt-br>

Comunidade Azul [@comunidade.azul]. Live entrevista. Instagram. Recuperado el 16 de junio de 2020, de <https://www.instagram.com/tv/CBg1eohpgco/?hl=pt-br>

Alebasto 1 [@Alebastos1]. Live entrevista. Instagram. Recuperado el 22 de junio de 2020, de <https://www.instagram.com/tv/CBwbkLAJaEDT5J9RRbc3IEwlf8ub2U4ale9FLg0/?hl=pt-br>

## **ENTREVISTAS**

(J. A.G. Pinto, Entrevista a profundidad por la autora, enero 2019, Maceió)

(N. Assis, Entrevista a profundidad por la autora, enero 2019, Maceió)

## GLOSSÁRIO

**Alfaia:** Es un tambor típico brasileño de madera, constituido por un cuerpo con parches de cuero a ambos lados, aro y cuerdas para afinar. Es tocada usando dos baquetas de madera y es utilizada principalmente en el Maracatu.

**Atabaque:** Es un instrumento musical de origen africano, de forma cónica, hecho de madera. En la parte superior del instrumento se coloca cuero de animales. Se usa mucho en capoeira y en rituales afrobrasileños como candomblés y umbandas. En general, se toca con los dedos o muñeca golpeando la parte de arriba del instrumento.

**Bantu:** Es un término que se utiliza para nombrar al conjunto de diversos grupos étnicos de una misma región del continente africano.

**Batuque:** Es el nombre despreciativo con el cual las elites llamaban a las danzas africanas, que, con el tiempo, se transformaron en danza – lucha. Cualquier manifestación cultural de los descendientes de África que involucrara danza o percusión recibía este término genérico. De esta manera, el samba, el candomblé y la capoeira, por ejemplo, a pesar de las diferencias entre ellos, podrían tener esta denominación.

**Bizunga o peneira:** Es un pequeño instrumento musical percusivo que se llena de semillas para que produzca su sonido.

**Casa de pau a pique o casa de taipa:** Son habitaciones construidas, de manera colectiva, utilizando materiales rústicos como barro, madera y paja.

**Fiesta o Festejos juninos:** Es el nombre dado a las fiestas que ocurren en el mes de junio, para conmemorar a los tres santos de la iglesia católica: San Antonio (13 de junio), San Juan (24 de junio), San Pedro (29 de junio). Estos festejos se caracterizan por su música, su baile, sus comidas y juegos típicos propios de la época. Este conjunto de particularidades se convirtió en tradición, principalmente en la región nordeste de Brasil.

**Ganzá:** Es una especie de sonajero que se utiliza como instrumento de percusión como un trasfondo. Tiene forma cilíndrica, en general, una lata de metal llena de cuentas, pequeñas bolas de metal, piedras u otro elemento similar.

**Mestre:** Se utiliza para designar la persona que detiene un conocimiento de la manifestación artística popular (canto, poesía musicalidad), en general alguien de más edad que se inició en la práctica hace mucho y adquirió respeto y una suerte de devoción de los practicantes más jóvenes que se inician en la práctica.

**Pandeiro:** Es un instrumento musical de percusión que deriva de la pandereta de España y Portugal. Hecho de madera, cuero y platinelas de metal, se usa en variados ritmos brasileños como en el *samba*, *chorinho*, *Coco* y *capoeira*.

**Quebrar Coco:** Significa participar danzando y/o cantando en una fiesta o en un lugar en que se practique Coco.

**Pagode o samba:** Se utilizaba para designar el local o la fiesta dónde se realizaba la práctica del Coco. Luego, *pagode* pasó a designar a los grupos de Coco liderados por los mestres.

**Tarol o Caixa:** Es un instrumento musical de madera o de metal, la caja tiene forma cilíndrica y parches de cuero a ambos lados. La tradicional era afinada a través de un sistema de cuerdas, y las más modernas con aro metálico en la parte inferior.

**Tocador:** Este término suele utilizarse, en general, para referirse a músicos que tocan un instrumento musical en grupos que son considerados folclóricos o pertenecientes a la cultura popular.

**Trupé:** Es el movimiento que consiste en zapatear con los dos pies, de manera coordinada produciendo sonido.

## ANEXO 1

24/01/2021

Pesquisa sobre grupos de coco em Alagoas

## Pesquisa sobre grupos de coco em Alagoas

Esta entrevista é vinculada à pesquisa O coco em Alagoas e suas reconfigurações entre tradição e modernidade, realizada por Nicolle Malta Pontes Freire, integrante do Programa de Mestrado em Estudos Culturais da Universidade Nacional de Rosário (UNR), na Argentina. Informo que os dados recolhidos serão utilizados especificamente para fins de estudo acadêmico não tendo nenhum outro objetivo, muito menos fins econômicos. Declaro que mantereí o sigilo e a privacidade dos dados. Agradeço a disponibilidade em responder ao questionário.

**\*Obrigatório**

1. Nome do grupo/artista \*

Sua resposta

2. Ano de formação/criação \*

Sua resposta

3. Endereço do grupo (Solicito gentilmente incluir CEP) \*

Nossa proposta é montar uma cartografia virtual posteriormente

Sua resposta

4. Número de componentes \*

Sua resposta



24/01/2021

Pesquisa sobre grupos de coco em Alagoas

5. Descreva os instrumentos musicais utilizados \*

Sua resposta

6. Além de tocadores e cantadores o grupo possui corpo de baile? \*

SIM

NÃO

7. O repertório musical é formado por \*

É possível escolher mais de uma resposta

Composições próprias (participantes do grupo)

Música de outros autores

Música de autoria desconhecida

8. Cite o nome de alguns compositores cantados pelo grupo \*

Sua resposta

9. Cite algumas referências musicais do grupo: \*

Sua resposta



24/01/2021

Pesquisa sobre grupos de coco em Alagoas

10. Como é a organização interna do grupo? \*

Sua resposta

11. Que tipo de atividades o grupo realiza? \*

É possível escolher mais de uma resposta

- Ensaios
- Reuniões
- Estudos
- Outro:

12. Com que frequência o grupo costuma se reunir?: \*

- Semanal
- Quinzenal
- Mensal
- Outro:

13. De que maneira o grupo se apresenta artisticamente ao público? \*

É possível escolher mais de uma resposta

- Apresentações em eventos de maneira geral
- Apresentações em eventos realizados pelo próprio grupo
- Apresentações menos formais como ensaios abertos
- Apresentações didáticas como oficinas, aula/show
- Outro:



24/01/2021

Pesquisa sobre grupos de coco em Alagoas

14. Como percebe o interesse pelo trabalho de vocês? Que tipo de público? \*

É possível escolher mais de uma resposta

- Jovens de modo geral
- Jovens de comunidade específica
- Público mais adulto de modo geral
- Público mais adulto de comunidade específica
- Outro:

15. Como o grupo se define dentro do coco? \*

É possível escolher mais de uma resposta

- Coco tradicional
- Coco contemporâneo
- Coco estilizado
- Outro:

16. Fale um pouco sobre por qual motivo considera que o grupo pertence a este estilo. \*

Sua resposta



24/01/2021

Pesquisa sobre grupos de coco em Alagoas

17. Como você vê a cena atual do Coco em relação ao passado? \*

- Melhorou
- Piorou
- Não mudou
- Precisa melhorar
- Não sabe opinar

18. Conte brevemente sobre a história e as motivações para o surgimento do grupo \*

Sua resposta

19. Cite algumas referências gerais do grupo \*

Sua resposta

20. Possuem página em alguma rede social? Se sim por favor deixe o endereço \*

Sua resposta

Enviar

Nunca envie senhas pelo Formulários Google.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários

