

Política Cultural e Mercadorização de gêneros de tradição O caso do Coco de Roda de Olinda, Pernambuco/Brasil

Fernando Antônio Ferreira de Souza¹
Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Instituto de Etnomusicologia - INET

Resumo. Esta comunicação pretende articular uma reflexão sobre o processo de apropriação e representação da atual produção artístico-musical de tradição oral no Brasil. Processo este que emerge como mecanismo que supre a demanda de inclusão social, políticas públicas, políticas da comunicação de massa e a indústria cultural. Neste sentido, esta comunicação vem reforçar a importância de se discutir a necessidade de estudos relacionados à imagem simbólica, à identidade imaginada, à cultura popular, à mídia regional e global, e ao impacto da globalização no espaço urbano e cotidiano dos artistas populares. Com esse objetivo apresenta-se aqui o caso da apropriação do Coco de Roda como uma proposta de cultura local e sua passagem do âmbito regional para o nacional e o internacional. Especificamente, o propósito é introduzir análise de como e em que dimensão uma cultura popular até então excluída da grande mídia e sistemas de valores sociais se desenvolve para conquistar espaços de relações identitárias e econômicas com a globalização e a mundialização da cultura, e o impacto deste processo sobre a tradição popular. O trabalho discute, através das perspectivas do coquista “Pombo Roxo” - Severino José da Silva -, o consumo e desenvolvimento da mercantilização do “Coco de Roda na região metropolitana do Recife” como produto cultural regional atualmente inserido na teia global de perspectivas, e o desafio dos atores sociais envolvidos neste processo, na manutenção e interação dessa expressão de tradição popular que oportuniza ações e interesses correlacionados às atividades culturais, profissionais e ascensão social.

Política Cultural - Globalização – Coco de Roda

Abstract. This communication intends to articulate a reflection on the process of appropriation and representation of the current production artistic-musical of tradition in Brazil. Process that emerges as mechanism that supplies the demand of social inclusion, public politics of the mass communication and the cultural industry. In this direction, this communication want to strengthen the importance of the necessity of studies related to the symbolic image, to the imagined identity, to the popular culture, to the regional and global media, and to the impact of the globalization in the urban and daily space of the popular artists. With this objective one presents here the case of the appropriation of the Coco de Roda and its ticket of the regional scope for national and the International. Specifically, the intention is to introduce analysis of as and which dimension a popular culture until then outside of the great media and systems of social values if develops to conquer identity and economic relations with the globalization of the culture, and the impact of this process on the popular tradition. The work argues, through the perspectives of the coquista - Severino Jose da Silva -, the consumption and development of the globalization in the metropolitan region of Recife as currently inside regional cultural product in the global perspectives, and the challenge of the involved social actors in this process, in the maintenance and interaction of this expression of popular tradition and interests corresponding to the cultural, professional activities and social ascension.

Cultural Politics - Globalization – Coco de Roda

¹ Doutorando em etnomusicologia pela Universidade Nova de Lisboa, sob orientação científica de Salwa El-Shawan Castelo-Branco (UNL-Portugal), e co-orientação de Carlos Sandroni (UFPE-Brasil).

1. O Coco e a Política Cultural

O *Coco*, gênero performativo ao qual é atribuído pelas políticas culturais um sentido identitário e patrimonial, representa um forte elemento de unidade coletiva necessário à construção de um referencial simbólico do local frente ao global. Sua realização tem lugar em ambiente coletivo e informal, o que tem levado à associação do gênero a contextos de diversão e entretenimento. Espaço onde são ativadas uma multiplicidade de motivações que fazem desta prática uma manifestação plural em contextos e significados.

Apresentado em exposições predominantemente públicas, o *Coco de Roda* foi apropriado pela sociedade nordestina na construção de sua identidade. Tal processo possibilitou a concepção local de que a prática do *Coco* encerra critérios de representação que caracterizam a “personalidade” pernambucana. Esses critérios, na atualidade, passam a suprir os interesses da indústria cultural de um produto tradicional de identidade local apropriado pelo segmento mercadológico do consumo do exótico em selos da ‘música do mundo’. Esta idéia está presente entre as pessoas intelectualizadas que se apropriam do modelo oficial de categorização dos gêneros identitários, descritos por folcloristas, de um saber e prática adotada como patrimônio cultural. Em sua maioria, estes elementos identitários são advindos da conceituação tipológica de um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local, que se mostram inalteráveis em seus modos de apresentação, constituindo-se, sob este ângulo de apreciação, como depositários privilegiados da identidade do país e núcleo central da cultura intangível local, regional, e nacional – cuja reputação intocável de sua pureza restitui a estima pública e/ou particular. Sob esta perspectiva, o *Coco*, como um fato folclórico, constitui um patrimônio cultural de Pernambuco, do Nordeste e do Brasil, como também um complexo de bens, direitos e ações suscetíveis de apreciação econômica e de salvaguarda.

Neste processo, o coquista, visando suas aspirações de ascensão social pelo valor econômico desse gênero como produto de mercado, toma o *Coco* como objeto estratégico de conquistas de espaços na vida cotidiana. Modo este que revela uma diferença entre as perspectivas que encerram o ‘produzir o Coco’, e as perspectivas que

encerram o ‘produto Coco’. Diferença que é refletida sobre a forma de relação com esta expressão musical durante o processo de negociação de espaços. Onde, o ato de dissociar o *produzir artístico* [que implica uma concepção do significado, conceito ou noção que lhe é próprio] do *produto artístico* [que implica um valor significante, parte fônica, ou imagem acústica da forma], está sensivelmente visível em seu percurso histórico, de tal modo que esta forma de expressão social performativa possa vir a ser diversamente apropriada conforme o contexto, interesses e uso, tornando-o objeto da sua consciência como costume e comportamento comum.

Tal forma de identificação coletiva pela expressão cultural, seja no âmbito de comemorações da igreja, seja em reuniões sociais interculturais ou entre negros, índios e mestiços, teve uma apropriação singular no cotidiano dos modos e concepções de vida dos espaços urbanos no Brasil. Assim, tal como propõe Arjun Appadurai (1996), o momento de comunhão social, próprio de uma manifestação coletiva, seria definidor do exercício de uma identidade cultural entre indivíduos, independente de sua procedência, etnia, ou ideologia. Em consonância a esta perspectiva, o Coco de Roda observado neste estudo de caso se revelou estar numa dimensão expressiva que emerge, ao menos, a partir da relação de dois grupos, como veículo através do qual esta relação é formalizada subjetivamente e, única e especificamente num plano do imaginário intercultural, e não no suplemento que cada cultura possa representar isoladamente dessa relação social de caráter intercultural. Aqui o que se evidencia é o imaginário articulado especificamente no momento do cruzamento intercultural.

Como expressão de um fazer tradicional contido na memória do senso comum por um elo de identidade com a origem, quando tomado como objeto de consumo, o *Coco* passa a corporizar fronteiras entre perspectivas de culturas de Pernambuco que hoje se cruzam no ambiente urbano. Este revitalizar do fazer local, ora focalizado em ações das políticas culturais, é uma das marcas da globalização que fragmenta uma perspectiva em múltiplas maneiras de apropriação. Desta forma, importa observar o funcionamento e tendências da máquina administrativa da cultura que ativa a indústria cultural e seu impacto no cotidiano de agentes de grupos de interesses nesta atividade de expressão cultural pela perspectiva de Pombo Roxo, coquista do bairro do Amaro Branco, em Olinda, Pernambuco.

2. Coquista: elo entre o Simbólico e a Imagem da Tradição

Nascido na Praia dos Milagres, em 21/06/1951, no município de Olinda, Pernambuco, Brasil, Severino José da Silva, o ‘Pombo Roxo’, teve uma infância difícil, tal como muitas crianças das zonas marginais da Região Metropolitana do Recife. Exposto a difíceis condições de vida, Severino Pombo Roxo não teve acesso à escola, nem experimentou oportunidades de ascensão social e realização pessoal² – realização esta que em sua perspectiva emergia após acumulo de riquezas, conquista de prestígio e poder social de negociação dos espaços. Na qualidade de ator atuante na prática cotidiana do cenário musical pernambucano de tradição, Pombo Roxo vem a servir neste estudo como uma lente de análise em compreensão dos processos em que artistas da cultura popular estão expostos a partir da inclusão do *Coco de Roda* nos interesses da indústria do entretenimento e discursos de identidade.

Suas impressões, experiências e expectativas exteriorizadas durante investigação de terreno, tornam patente a carga emotiva que move as relações do homem Severino José em sua dimensão familiar e relações com o espaço. Nesta dimensão de envolvimento, Severino Pombo Roxo constrói seu perfil de homem, filho, esposo e pai. Sua motivação está depositada em sua função de coquista, na qual canaliza sua criatividade e expectativas de um futuro melhor. Sua obrigação está no plano religioso que, como ‘zelador de santo’³, guarda devoção a Orixás e espíritos de Mestres. Sua casa é seu universo de relações e o *Coco de Roda*, ou como ele designa *Samba de Coco de Roda*, é seu plano de ligação e relações com o mundo global.

Sob nome artístico de Pombo Roxo, Severino José tem discos gravados por produção independente e sempre canta *Coco* em eventos da redondeza do Amaro Branco, bairro do município de Olinda. Acometido por deficiência motora, provocada por acidente automobilístico, e por complicações surgidas em sua saúde por via desta deficiência, vê-se excluído em vários eventos, ainda que esteja presente na memória de coquistas e do público mais assíduo ao evento do *Coco de Roda* no bairro do Amaro

² O paradigma de realização pessoal constitui uma das perspectivas vigente no cotidiano da vida urbana contemporânea.

³ Função religiosa assumida pelos iniciados às liturgias do Candomblé e/ou da Umbanda em devoção e guarda à Deuses e Encantados da cultura afro-brasileira.

Branco. Ainda que sua auto-estima esteja na sua produção musical e potencial interpretativo, seu discurso destaca que o *Coco* foi, durante sua vida, mais um mecanismo de sustento do que um meio de extravasar e vivenciar suas emoções. Em seu percurso musical revela que foi cantador em ônibus e bonde, e deixou de aproveitar momentos sociais de entretenimento e prazer, para a comercialização de sua arte.

Pombo Roxo destaca em seu discurso que o *Coco* traz consigo um misto de vida e arte, ao referir que as composições musicais fluem em sua mente de forma espontânea sobre temas e fatos ocorridos no cotidiano, o que em sua perspectiva justifica a empatia, carisma e identificação do público assíduo com o evento *coco*. Dado que revela um caráter propício do *Coco de Roda* às idéias de festa, diversão e entretenimento. Porém, Pombo Roxo ainda assim reforça que o *Coco de Roda* contém elemento que promove uma introspecção a compromissos pessoais, que reverte uma ação de aparente diversão em obrigação, seriedade e responsabilidade. Esta face da festa popular de tradição, que fora profanizada pelas políticas culturais durante a história das relações entre raças, classes e diferenças culturais do Brasil, surge aqui como um elemento novo não articulado pelas agências de implemento do simbólico e do imaginário da identidade Nacional. Persistindo, nos discursos das políticas culturais, apenas a idéia de uma diversão insana e inconseqüente de gente da classe pobre – e predominantemente analfabeta dos centros urbanos – que caracteriza a irreverência e criatividade do estereótipo do: ‘ser brasileiro’.

Entretanto, curiosamente Pombo Roxo negara e omitira, em momentos anteriores, possível ligação de seu modo de brincar o *Coco* com outros motivos que além do divertimento e entretenimento. Ele omitira, dentre outras causas, sua relação funcional, enquanto coquista, com religiões afro-brasileiras, como também uma suposta ligação entre o *Coco de Roda* por ele praticado e o culto aos Mestres e Encantados (espíritos que se manifestam ou que justificam a festa). Seu medo era sofrer certa reprovação e críticas redutoras da sociedade.

É perceptível que a idéia de um modelo simbólico de tradição nacional surge como um divisor de águas entre o coquista e seu paradigma de tradição e a perspectiva politicamente dominante na sociedade. Contexto que, mesmo exigindo do coquista Pombo Roxo um exercício de dialogar estrategicamente a imagem de tradição veiculada

pelas políticas públicas com o verdadeiro significado afetivo e motivacional que ele intimamente guarda com o Coco, o permite negociar uma melhoria de qualidade de vida.

O que ficou evidente, em Pombo Roxo, foi o fato de ser mais vantajoso assumir publicamente a visão de um elo do *seu coco* com a tradição inventada pelas políticas culturais, do que se expor, e correr riscos de represálias que, como no passado, ele ainda guarda na memória.

3. O Coquista, o Coco e as concepções globais de mercado

Na conjuntura atual de realizações em prol de uma ascensão social, a idéia de sucesso e o reconhecimento num campo de ação, está diretamente condicionada a conquistas financeiras e não a conquistas emotivas e afetivas provindas de uma atividade cotidiana. Esta tendência repercute num conflito entre *o que deve ser conquistado* e *o ideal a ser conquistado*. A eficácia de uma iniciativa desenvolvida nestes parâmetros passa desta forma, a ser concebida por uma perspectiva de que o acúmulo de bens é simbolicamente significativo na obtenção de um prestígio frente ao grupo. Prestígio este que, segundo Thorstein Veblen (1963:30-42), emerge como uma necessidade primeira de inclusão num plano de relações sociais em detrimento das formas afetivo-volitivas de gratificação que antes regia as ações das pessoas. Tal como a obrigação e o compromisso ritual e ideológico próprio de idiomas religiosos peculiares a práticas tradicionais dos cantadores de *Coco*. Nesta medida, este prestígio local marca um processo de emulação pecuniária dos símbolos ligados a esta forma de expressão performativa e significativa nas histórias de vida deste artista populares e sua comunidade.

Este estado de coisas permite que seja possível se perceber um plano motivacional paralelo ao da dinâmica musical midiaticizada pelas ações de políticas públicas, que interferem de forma relevante no modo como cantadores de expressões populares passam a conceber e se relacionar com sua produção artística. De um lado, o motivo significativo que reforça as estruturas emocional e comportamental do indivíduo

com sua criação musical, estrutura essa que está intimamente conectada com a memória, com o passado, com a origem. Aqui, surge a necessidade de comprometimento com um paradigma, com uma verdade. E do outro lado, a motivação provinda de conquistas pessoais pela valorização de si mesmo frente o ‘outro’, que possibilitam a sensação de realização pessoal, de poder, de superioridade e ascensão de classe.

Este icônico ‘prestígio social’ é o que atualmente está em demanda pelos artistas populares e em oferta pela indústria cultural. Prestígio que, no imaginário de Pombo Roxo, permitirá uma ascensão de classe, um reconhecimento entre seus pares e a aquisição de recursos financeiros em resolução a todos os seus problemas. Apesar de que, em sua história de vida, tal como ele próprio testemunha, o Coco em si não tem se revertido em bens financeiros, apenas se constituindo um recurso a sua sobrevivência.

De qualquer forma, esse cantador acredita que seu ingresso no cenário midiático da indústria cultural possa transformar sua realidade. Nesta medida, Pombo Roxo inúmeras vezes venceu sua participação, mesmo não recebendo destas qualquer retorno: em projetos culturais [mesmo em benefício de terceiros], em entrevistas cedidas à estrangeiros (turistas e antropólogos), participação em eventos oficiais do calendário festivos da Prefeitura do Município de Olinda, e gravações de CD’s e DVD’s em produções de documentários. Este fato torna transparente o sentido simbólico que motiva a reprodução sazonal da festa e de seus produtos. Este sentido simbólico da *produção artística* do Coco de Roda faz surgir no campo afetivo deste cantador um sentimento de alteridade frente o reconhecimento e valorização do seu saber, ao mesmo tempo em que estimula seu ego. E enquanto seu saber se inserir na dimensão de um *produto de arte*, o Coco serve como um mecanismo propício para dissipar os problemas ao mesmo tempo em que possibilita uma ligação com a memória, e uma identificação com o outro.

O elemento ‘memória’, que constitui os laços do Pombo Roxo com seu passado em seu presente, é confrontado com as novas experiências. O modelo interiorizado do *Coco* torna-se a referência de como se reagir às novas manifestações. Desta forma, o Coco passa a ser um pivô de todo processo de empatia, realização e conflito na vida de Pombo Roxo. Um equipamento ao qual ele recorre em planos globais de relação que predominantemente seguem as tendências da economia. Sua recorrência em períodos

estabelecidos pelo calendário e interesses das políticas públicas o dá um significado bem distanciado do seu real sentido [motivação afetiva com a memória e obrigações religiosas], prevalecendo desde então a concepção de ‘artista popular’, que tem no *Coco de Roda* sua convenção de tradição – uma convenção da sua origem [do cantador] representada pelo fenômeno musical por ele articulado [o *Coco*].

Pombo Roxo observa um processo de desencaixe temporal no fazer *Coco de Roda*, ao verificar que hoje o músico (zabumbeiro⁴) de *Coco de Roda* é detentor de um referendo de performance, que o possibilita competir na cena musical com o cantador. Antes, o zabumbeiro era um brincante de desempenho certo, que dialogava com a loa⁵ e a interpretação do tirador de *Coco* (o cantador). Seu papel no evento era estritamente funcional e não estrutural. Ou seja, em sua concepção, a rítmica própria do *Coco* não é dependente da performance do zabumbeiro para caracterizar o *Coco* frente outros gêneros. O zabumbeiro apenas cumpre a função de tornar esta rítmica evidente no evento. Assim, a rítmica do *Coco* é a estrutura do gênero, e o zabumbeiro dá-lhe a execução.

O conceito hoje vigente (globalizado) de performance, identificado por Pombo Roxo, desloca o zabumbeiro do plano de acompanhante e contextualizador de uma performance do cantador, para o plano de uma atuação expressiva de desempenho, paralela a do cantador, no todo performático. Esta tendência de um tecnicismo do desempenho, originada da perspectiva erudita, toma conta da nova cena musical do *Coco de Roda* pela identificação do fazer funcional tradicional com outros desenvolvidos em gêneros e estilos globalmente difundidos pelos mass media. Os instrumentistas instruídos em escolas de música e conservatórios buscam articular no toque do *Coco de Roda* desempenhos relacionados a competências técnicas de gêneros, estéticas e estilos atribuídos a músicos eruditos, de funk, de rock, pop music, world music, jazz, musica-latina e tecno.

⁴ Zabumbeiro é a designação do músico instrumentista do ‘zabumba’, membranofone (tambor) artesanal típico da região nordestina, semelhante a alfaia. Este instrumento tem como mecanismo de afinação de seu timbre sonoro uma amarração com cordas, por este motivo também é localmente designado de ‘tambor-de-corda’.

⁵ Cantigas populares estruturadas nos cânticos em honra dos santos e espíritos reverenciados em liturgias afro-brasileiras – encantados.

Os jovens instrumentistas, que não receberam instrução formal em instituições de ensino musical buscam uma realização competitiva em seus desempenhos com os instrumentistas instruídos em escolas de música e conservatórios. Sua referência padrão de articulação é desenvolvida nos terreiros de umbanda, onde apreendem fórmulas intimamente ligadas ao *sistema contramétrico*⁶ (Sandroni 2001:21-28) presente na rítmica das loas. Entretanto, as perspectivas de competência tendem a contemplar tanto a instrução prática nos terreiros de culto afro-brasileiro quanto uma instrução formal em escolas de música. Esta tendência tem revelado conflitos que se manifestam em estigmas da competência do músico de *Coco* não estar vinculada majoritariamente à instrução formal erudita, quando se trata de contratos, formas e vantagens de pagamento dos músicos. Fato que leva os músicos que vivenciaram o *Coco* por seu processo unicamente oral passarem a recorrer ao conhecimento teórico das escolas de música na expectativa de se manterem no mercado. Por outro lado, o fato da perspectiva globalizada da música pernambucana encerrar conhecimentos genuínos de tradição oral tem favorecido a concepção de que a instrução formal não supre o desempenho encontrado nas rodas de coco, levando músicos profissionais e de escolas e conservatórios de música às rodas de coco e ao terreiro de umbanda.

Esta corrida à aquisição de competência e desempenho condizente com expectativas da indústria cultural revela duas perspectivas que se cruzam conflituosamente nas histórias de vida de coquistas: uma, é a de que não basta saber fazer o *Coco*, tem que se ter certa formação teórica (competência de ler partituras); a outra, é a de que não basta ter uma competência teórica, tem que se ter uma experiência no terreiro (desempenho prático).

Esta tendência, que busca suprir a demanda de consumo da música do *Coco* como entretenimento, presente no cruzamento destas perspectivas, interfere na manutenção de um padrão tradicional que se vê obrigado a adaptar-se aos novos pressupostos econômicos como produto híbrido entre o exótico e o erudito. Revelando que a dinâmica global de um imediatismo na produção da arte como objeto pontual de

⁶ Padrão rítmico presente na estrutura do cantar, na execução de instrumentos, no dançar dos participantes, nas palmas de acompanhamento. O termo contramétrico, ao lado do cométrico, surge da necessidade do estudo de formulas rítmicas outras das já estabelecidas pelo corpo teórico da música erudita. Nesta método analítico de formulas rítmicas é possível se identificar modelos africanos, orientais ou americanos que não se enquadram no padrão musical clássico ocidental de subdivisão do tempo musical. (ver Mieczyslaw Kolinski 1960, in *Studies in African Music*, de A.M. Jones)

consumo não encerra compromisso com os meios e processos de produção, apenas com seu valor econômico.

É fato que a exclusão de coquistas como Pombo Roxo dos mecanismos de inserção de músicos de tradição no mercado fonográfico se dá por estes não assimilarem facilmente o perfil de versatilidade entre a tecnologia, o saber formal da música oficial veiculada pelos meios de comunicação, e a representação comedida de elementos da identidade nacional. Paradoxalmente Pombo Roxo se vê assediado por músicos e artistas já incluídos no mercado, ou em processo de inserção neste, em busca de adquirir elementos da tradição do *Coco de Roda*, que possibilitem suas produções musicais e um discurso de tradição na mídia.

4. Política Cultural e Mercado

O crescente número de investimentos num modelo flexível e condizente às perspectivas de mercado, revela, na atualidade, a apropriação da cultura por uma política cultural populista. Esta tendência tem se revertido, muitas vezes, na busca de incentivo no estrangeiro para setores da produção cultural como o da música tradicional. Este dado nos remete às conexões globais a que se estendem às produções musicais nordestinas desde os anos 90. Em Pernambuco, este processo transparece na produção musical intimamente ligada às concepções midiáticas, do rock, reggae, funk e rap, gêneros que constituem nova cena musical do Recife entre jovens das classes média e alta, e dos intelectuais.

Esta produção busca a interconexão entre um modelo de tradição e a rede mundial de circulação de conceitos que demarcam as novas tendências da indústria cultural. Ou seja, gêneros de tradição oral são beneficiados quando aglutinados a modelos performativos do mercado global, pois o perfil concebido de ‘tradição’, que hoje veicula nos mídia, está de alguma forma emoldurada por um formato do hibridismo com o modelo contemporâneo de música de massas. E mesmo quando esse fazer tomado como produto de geração de riquezas ainda guarda uma estrutura estética em perspectiva vinculada ao tradicional, está performaticamente adaptado ao paradigma da representação como exibição comercial de entretenimento. Hoje vemos o *Coco* apresentado em performances com efeitos luminosos sobre os artistas, dinâmica

de palco, vestuário apropriado ao imaginário concebido pelo senso comum como próprio do evento, repertório diversificado, dança ensaiada com coreografias, etc. Parece-me que a participação da classe média e alta, predominantemente branca, tem um peso significativo na repercussão e representação que se expande no imaginário dos múltiplos planos setoriais da sociedade de atores locais que por sua vez dinamizam as produções artísticas, visto o conceito hegemônico advindo da perspectiva de uma *elite* legítima o pleno exercício do fazer local.

Nesta perspectiva, Severino Pombo Roxo, tal qual outros coquistas, passa a buscar representar seu fazer em linguagens de expressão musical coesas e coerentes a estéticas de um fazer que convirja a perspectivas econômicas de produção e consumo. Esta tendência reflete um novo modelo de gosto veiculado nas rádios e editoras de CDs [espaços de interface por tecnologias digitais], e que se verifica na forma como se é apropriada a música no cotidiano dos habitantes urbanos, em seu uso pessoal, privado e até comercial (MP3, leitores de CD e DVD, toques de celular, etc.).

No caso do *Coco de Roda*, esta tendência, em parte, se dá pela presença cada vez mais freqüente, nos terreiros de liturgia afro-brasileira, rodas de coco e estúdios de gravação, de músicos com formação em escolas especializadas em música. Esta prática no harmonizar arranjos vocais antes organizados numa estrutura ‘mais livre’ de expressão, com certa dominância do uníssono nas vozes do coro, revela um processo de assimilação do modelo dominante nos meios de comunicação oficial que, na teia global dos receptores, tem se estabelecido como ‘expectativas’ pré-estabelecidas de uma performance ideal das vozes.

Este processo de assimilação de um padrão exterior ao do cotidiano dos coquistas revela que os artistas populares do *Coco* não são obrigatoriamente aproveitados por esta dinâmica de produção cultural, na qual não basta uma criação intuitiva no contexto de relações sociais, requerendo antes um mecanismo eficiente de representação vinculado a uma infra-estrutura estética, jurídica e tecnológica que assegure qualidade seriada e regular da produção musical, como objeto de mercado que garanta retorno econômico a investimentos financeiros. Neste contexto, os atores mais promissores são os que mediatizam o saber tradicional, sem que seja necessário em sua performance um aprofundamento e comprometimento com sentidos que regem o fazer

tradicional entre coquistas. Desta forma, este ator de ideologia deslocada com o espaço identitário de seu discurso artístico musical [refiro-me aqui aos músicos profissionais, e aos amadores que buscam seguir as mesmas fórmulas de sucesso], faz uso flexível de *elementos-formadores-chave* da tradição, em consonância com as exigências de mercado. Assim, artistas populares, como Pombo Roxo, que não trabalhem sob consultoria de especialistas neste campo de ação, ou que não tenham recursos para contratar os serviços de um produtor que conheça os modelos estéticos vigentes, estarão fadados ao fracasso. O que traz a tona a idéia almejada de sucesso em consonância a uma eficiência na reprodução do modelo edificado pelo mercado, em forma de tendências musicais. Esta tendência de mercado me permitiu perceber em Pombo Roxo um processo de conflito e rejeição à mudança de seu paradigma. Ele se vê impulsionado, pelo contexto atual, a tentar, em seu íntimo, diferenciar seu paradigma de *Coco* do modelo estético do mercado. Revelando que os critérios de valor da obra como produto de arte está inversamente proporcional aos critérios de valor da obra enquanto criação musical.

Segundo os circuitos nos quais buscam intervir, as políticas culturais geram setores de produção, distribuição e consumo da cultura, através de medidas de financiamento a produção e viabilização econômica a espetáculos artísticos. Nesta forma de intervenção, as atuações de iniciativa privada são por vezes consideradas como modalidades à parte, por limitar-se a definir incentivos fiscais (para a cultura, regras de mecenato, etc.) sem determinar diretamente quais modos culturais serão beneficiados e em que circunstâncias. Assim, o detentor de cultura tradicional vê-se submisso às condições e relações de interesses advindos da demanda de mercado local, e esta, por sua vez, segue de perto as tendências globais.

Como cultura expressiva baseada num saber de tradição que ora se insere no processo de globalização por via de uma dinâmica de mercado, o *Coco* vê-se contemplado pelas políticas culturais de duas formas paradoxais á lógica econômica que o inclui como produto da indústria de discos. De um lado, através de eventos sem fins lucrativos e com finalidade de preservação do gênero, tais como: festejos e oficinas de ensino dos métodos e formatos tradicionais do gênero, em comunidades redutos desse saber que resultam de políticas culturais de incentivo. E de outro, em contextos que encerram medidas de salvaguarda pelo registro em vídeo e áudio desta prática, na

qualidade de patrimônio imaterial, que não referem como será distribuído o retorno desse investimento – e que em sua maioria não contemplam os artistas populares. Porém, quando utilizado como elemento dinamizador de atividades econômicas pela indústria do entretenimento e turismo, que representam divisas para a economia do município, estado e região, o *Coco* é contemplado por políticas culturais que beneficiam relações comerciais com vista exclusiva ao consumo e à circulação de capital. A este respeito, Pombo Roxo relatou ter sido alvo de pesquisas e produções de documentários que jamais teve retorno, inclusive lamenta não possuir uma amostra sequer de sua voz e composições registradas.

A complexidade de relações entre os atores da cultura popular e os agentes com os quais eles se ligam na viabilização de sua arte, passa a ser a problemática que as políticas culturais tentam resolver, por ações de sensibilização e esclarecimento como a desenvolvida nos anos 90, por força da UNESCO, quando foi elaborada em 1997 a Legislação de Proteção ao Patrimônio que instituiu o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. A sensação de impunidade ou morosidade das ações legais conduzem os atores a se digladiarem por um espaço no mercado fonográfico, no qual invariavelmente ficam com a menor fatia. Nesse campo de conflito, artistas profissionais que interpretam modelos estéticos de mercado, passam a representar com o apoio de produções de sucesso, o grupo de detentores de tradição de *Coco de Roda*

Na qualidade de artista popular representante de classe de tradição da cultura pernambucana, Pombo Roxo vê-se envolvido nos processos de seleção em eventos promovidos por projetos aprovados em sistemas de incentivo a cultura, guardando expectativas de conquistar espaço estável nos eventos culturais que ocorrem durante todo o ano no Recife, Olinda, e noutras cidades. Esta dinâmica de competição por espaços em palcos de festividades de ordem pública, com duração média de aproximadamente 40 minutos à 1 hora de apresentação, muitas das vezes desgastam o entusiasmo destes artistas populares, por expô-los ao atrito com outros artistas e seus iguais. Como a oferta de músicos, grupos e performances é grande, todo o esforço não é compensado pelo cachê disponibilizado.

Na contemporaneidade, a parceria entre o artista e demais agentes das políticas culturais e indústria do entretenimento representa uma junção de multiplicidades de

perspectivas e interesses direcionados a proposta comum da geração de um produto de consumo segundo perspectivas de mercado. Nesta medida, a visão puramente econômica da criação musical, que leva o artista a moldar seu poder de criação em função de um prestígio social, inclusão e ascensão na sociedade e acúmulo de riquezas – em oposição às motivações afetivas que antes dominavam a arte musical de tradição, como no caso da cultura popular em Pernambuco –, tende a um repensar os próprios conceitos de criação em um mundo em que é possível a ‘criação artificial’ de uma verdade, em benefício a demanda de ideologias de mercado, em detrimento a outras verdades privadas que progressivamente deixam de ter espaço nas vidas dos próprios artistas populares.

5. Considerações finais

A noção moderna de patrimônio que emergiu do confronto entre práticas ‘progressistas’ e individualistas, de um lado, e a relação com a herança comum da memória coletiva, do outro, promoveu um processo de museificação da tradição pela categorização de gêneros do passado com fins de salvaguardar elos com as origens. Warnier (2002:63-65) observa que a transformação dos saberes e do *savoir-faire* fundamentais contidos numa tradição (literatura, artes, idioma religioso, ciências empíricas e comportamentos) é cada vez mais uma maneira de se restringir o percurso de acesso a formas do cotidiano do passado. Fazer música de tradição oral não representa na atualidade uma forma fácil de inclusão social, pois este meio de representação da identidade local está desconectado com as tendências globais de identificação. A utilização pelos média de componentes de tradição não se articula com os significados reais de detentores de práticas como o *Coco*, o que implica dizer que este gênero tem duas dimensões simultâneas de realização, a dos aficionados ao gênero, por interesses ideológicos (produção e consumo mediatizado, identificação cultural e entretenimento), e a dos coquistas, pelo simbólico da memória com o passado. Esta dicotomia entre a modernidade de conquistas e recursos tecnológicos e a memória herdada, revela um plano de negociações bilaterais que fragmentam o espaço de relações sociais. O *Coco de Roda*, muitas vezes concebido pelo senso comum das metrópoles, como expressão de atores de identificação anônima do cotidiano brasileiro,

ressurge em favor da cultura nacional através de políticas culturais do Estado-Nação. Estas políticas, por um lado, conforme afirma Warnier (2002:68), constituem uma proteção contra a ameaça das indústrias culturais transnacionais que reduzem gêneros de tradição local em rótulos de consumo, o que incita os agentes das políticas culturais a valorizar em seus discursos o simbólico das práticas tradicionais. Por outro lado, favorecem o surgimento de inumeráveis conflitos culturais, ao suplantarem fenômenos expressivos de tradição, como o *Coco de Roda* e seus respectivos valores de significado local, em favor de outros fenômenos e significados que, beneficiados ideologicamente, vêm a tornar o *Coco de Roda de Pombo Roxo* uma variante de secundário valor, destinado unicamente a salvaguarda.

Referências bibliográficas

- Anderson, Benedict (1991) *Imagined Community, reflections of the Origin and Spread of Nationalism*. London VERSO.
- Arantes, Priscila (2007) *Perspectivas da Estética Digital*. Artigo publicado na página: <http://www.priscilaarantes.com.br/PDF/ANPAP.pdf> .
- Arjun Appadurai (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Mineapolis, University of Minnesota Press.
- Canclini, Nestor García (1999) *A Globalización imaginada*. México: Paidós.
- Castelo-Branco, Branco, Jorge Freitas (eds.) . (2003) *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta Editora.
- Coelho, Teixeira. (2004). *Dicionário Crítico de Política Cultural: Cultura e Imaginário*. 3ª Ed. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.
- Contador, António Concorde (2004) *Escravos, canibais, blacks e DJs: sonoridades e identidades juvenis negras no Brasil*. Capítulo VI, Tribos Urbanas. Produção artística e identidades. Cood. José Machado Pais & Leila Maria Blass.
- Couchot, Edmond. (2003) *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Machado Pais, J. (2004) *Tribos Urbanas, produção artística e identidades*. (coord.) /Introdução.. Lisboa:Imprensa de Ciências Sociais – ICS, p. 12
- McLuhan, Marshall. (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

Sandroni, Carlos (2001) *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917/1933* /Carlos Sandroni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:UFRJ.

Warnier, Jean-Pierre (2002). *A mundialização da cultura*. Lisboa: Editorial Notícias (2ª ed.).

Veblen, Thorstein (1963) *La Teoria de la Clase Ociosa*. 3ª ed. México: Colección Popular.