

# **O conceito de cultura popular e suas interfaces com o capitalismo contemporâneo: o estudo dos cocos no Brasil<sup>1</sup>**

Ninno Amorim/LEO-UNIR/RO<sup>2</sup>

Resumo: O estudo dos cocos no Brasil está inserido num contexto maior que abarca os estudos sobre aquilo que ficou conhecido como “cultura popular”. A pesquisa discute o contexto em que ocorre a “entrada em cena” desse personagem – o popular – e as implicações dessa “estreia” nas principais interpretações que orientaram as reflexões de importantes pesquisadores ao longo da história. As influências dessas interpretações na formação de antropólogos e folcloristas no Brasil. O surgimento da cultura popular na agenda de estudo das ciências sociais. O trabalho de campo realizado junto aos interlocutores, praticantes da manifestação cultural denominada “coco”, apresenta os dilemas desses grupos face às políticas públicas de incentivo à cultura. Os diferentes conceitos de cultura praticados entre os brincantes, os gestores públicos e o público dos centros culturais.

Palavras-chave: cultura popular – cocos – políticas culturais

## **Introdução**

Este texto trata da construção do conceito de cultura popular por folcloristas, antropólogos e historiadores. À reflexão do conceito de cultura popular, acrescento as possíveis interfaces com as dinâmicas do capitalismo contemporâneo. Para tal, me utilizo de trabalho de campo realizado junto às comunidades praieiras, brincantes de coco, que habitam o litoral cearense<sup>3</sup>. Início compartilhando uma situação vivida em campo que me fez enveredar por alguns questionamentos.

Certo dia, no meio de uma conversa um dos interlocutores de Iguape<sup>4</sup> lançou a seguinte pergunta: “ – seu serviço é só esse mesmo, é?” Pronto, estava lançada a semente para outras perguntas que vieram em seguida. Outros entraram na conversa, queriam saber se eu era casado, se tinha filhos, como fazia para manter a família, se era “só disso mesmo” que eu vivia, ou seja, se esse trabalho de passar o dia visitando suas casas, e conversando com eles, era o que me sustentava.

Chamava a atenção dos brincantes tanta curiosidade sobre algo que é tão “natural” para eles. Como um “troço” corriqueiro daqueles, a brincadeira do coco, atraía

---

1 Trabalho apresentado na 27a. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil.

2 Professor do Departamento de Ciências Sociais e Coordenador do Laboratório de Estudos da Oralidade - LEO, da Universidade Federal de Rondônia.

3 Este artigo contempla parte do 1º capítulo da dissertação defendida no PPGS/UFC (AMORIM, 2008).

4 Distrito de Jacaúna, município de Aquiraz-CE. O local é conhecido como Iguape. Trata-se de uma das localidades em que realizei a pesquisa sobre os cocos no Ceará.

a atenção de pessoas estudadas, da universidade? Suas perguntas apontavam nesse sentido. Uma saída imediata foi dizer que estava escrevendo um livro sobre os cocos no Ceará e que a pesquisa forneceria as informações necessárias à confecção do livro. Esclareci que eu não era rico e que também não estava ali sob patrocínio de político algum. O meu sustento e os gastos com a pesquisa eram garantidos com os recursos de uma bolsa de estudos. Aos poucos, cessaram-se as perguntas. Não sei até que ponto consegui esclarecer suas dúvidas. Situação semelhante ocorreu também em Balbino<sup>5</sup>.

Aquelas pessoas de Iguape e Balbino talvez não tenham a dimensão da contribuição que deram a este estudo. Tais perguntas continuam ocupando lugar privilegiado na minha reflexão sobre a constituição do conhecimento científico e sobre os possíveis usos deste saber. Estudar os cocos no Ceará foi uma tarefa ao mesmo tempo difícil e muito enriquecedora. Difícil por desafiar algumas “regras” específicas ao ambiente acadêmico: por razões mais diversas, nem tudo que se ouve e se presencia “em campo” pode aparecer no texto final. Enriquecedora pelos infinitos aprendizados a que estamos sujeitos quando nos envolvemos numa empreitada dessas.

No início da pesquisa, pensava na importância deste trabalho como um apelo aos cuidados demandados pela cultura popular, segundo a opinião do senso comum, na sua constante luta para continuar existindo. Logo percebi a ingenuidade dos sentimentos que me orientavam. Como fui “romântico” e “folclorista”, para citar uma expressão de Renato Ortiz (1985), tentando entender os cocos de uma forma estática dentro das dinâmicas culturais.

Não demorou muito para perceber que a divisão entre popular e erudito, presente nos estudos de folcloristas renomados<sup>6</sup> sobre os cocos, era limitada, não dava conta das transformações culturais que acompanham a história. Como diz Burke, “a fronteira entre as várias culturas do povo e da elite (...) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria *concentrar-se na interação* e não na divisão entre elas” (BURKE, 1998: 16-7) (grifos meus).

No fim das contas, a proposta aqui é estudar, nas palavras de Chartier, “não conjuntos culturais definidos como 'populares' mas sim os modos específicos pelos quais esses conjuntos culturais são apropriados” (*apud* BURKE, 1998: 20) pelas

---

5 Localidade pertencente ao Distrito Caponga, município de Cascavel-CE. Um dos locais em que realizei a pesquisa.

6 Me refiro a Rodrigues de Carvalho (1967), Edison Carneiro (1982), Mário de Andrade (1993), Florival Seraine (1983) entre outros.

pessoas envolvidas na e pela manifestação cultural denominada *coco*.

## 1. O conceito de cultura popular

Há uma polêmica em torno dos múltiplos conceitos sobre cultura popular que oferece material suficiente para a realização de inúmeras teses. Autores como Michel de Certeau, Peter Burke, Roger Chartier e Renato Ortiz, só para citar alguns, dedicaram parte de suas obras a isso (CERTEAU, 2005; BURKE, 1998; CHARTIER, 1995; ORTIZ, 1985). Interessa neste estudo perceber em que sentido o termo “cultura popular”, cunhado por esses autores, pode ser usado para pensar os cocos na atualidade.

Roger Chartier diz que “a cultura popular é uma categoria erudita” (1995: 179). Segundo este autor, o termo em questão oculta as diversas formas de vivenciar práticas culturais sob o manto do “popular”. Assim como as categorias “índio” e “negro” foram cunhadas por agentes do empreendimento colonial, alheios à diversidade que compreende os grupos sociais que compõem essas categorias, o termo “cultura popular” também possui esse sentido de generalizar e, muitas vezes, homogeneizar uma infinidade de práticas e costumes sociais num único conceito que os enquadre.

Numa tentativa de definição do conceito de cultura popular, Chartier apresenta duas concepções possíveis, entre as várias abordagens existentes, para se pensar o assunto. Ele diz:

Assumindo o risco de simplificar ao extremo, é possível reduzir as inúmeras definições da cultura popular a dois grandes modelos de descrição e interpretação. O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um *sistema simbólico coerente e autônomo*, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas *dependências e carências em relação à cultura dos dominantes* (CHARTIER, 1995: 179) (grifos meus).

A cultura popular, concebida como “sistema simbólico coerente e autônomo” ou a partir das suas relações de “dependências e carências em relação à cultura dos dominantes”, está sempre em oposição a uma suposta “cultura letrada” ou “erudita”. A sua definição acontece, portanto, na afirmação do que ela não é. Essa noção fazia sentido dentro do paradigma evolucionista no século XIX, quando os antropólogos construíram modelos de progresso da humanidade, elegendo sua própria sociedade como referência de “civilização” (CASTRO, 2005; ERIKSEN & NIELSEN, 2007).

Peter Burke apresenta inúmeros exemplos em que a nobreza dos séc. XV e XVI “participava” dos costumes da plebe (1998: 50-5). Nesses termos, o conceito de cultura popular designava a “pequena tradição” que se relacionava com a “grande tradição”, na perspectiva de Robert Redfield, ou mesmo como “residual”, na concepção de Herder; a cultura dos “incultos”, “iletrados”, “não-elite” etc. Segundo Burke: “a definição é estreita demais porque omite a participação das classes altas na cultura popular, que foi um fenômeno importante na vida européia, extremamente visível nas festividades” (idem: 50-1). Vale observar que a chamada “não-elite” não participava das festividades destinadas apenas à nobreza.

Para Burke é possível entender essa “assimetria” entre as culturas “erudita” e “popular” a partir da forma como elas eram transmitidas: a “cultura erudita” “era transmitida formalmente em liceus e universidades”, tratava-se de uma tradição reservada a alguns poucos, “fechada”; a “cultura popular”, ao contrário, “era transmitida informalmente”, nas praças, nas tabernas, nos mercados etc. No decorrer dos séculos XVII e XVIII, as chamadas “classes altas” vão diminuindo gradualmente a sua participação nos costumes do “povo” (idem: 55). A partir dessa concepção, era possível considerar as pessoas que não tiveram acesso a uma educação formal institucionalizada como pessoas sem conhecimento, sem cultura, ou possuidores de uma cultura inferior (ELIAS, 1993). Esse “afastamento” das elites em relação às festividades populares, promove uma diferenciação hierarquizante entre as culturas de uns e outros.

Ora, a observação cotidiana a partir do trabalho de campo realizado, assim como muitas outras referências sobre práticas culturais realizadas no Brasil e noutros lugares, pelos autores já citados, mostra que a experiência compartilhada durante a organização e execução da brincadeira do coco não se limita aos seus brincantes, pertencentes ao “povo”. A cada dia aumenta o número de pessoas oriundas das camadas sociais letradas, razoavelmente beneficiárias do sistema financeiro e educacional, que aderem aos costumes ditos “populares”.

E isso não constitui uma novidade. A presidente do grupo Coco do Iguape possui ensino médio completo, alguns outros brincantes mais jovens, tanto em Iguape quanto em Balbino, concluíram pelo menos o ensino fundamental. Muitas outras manifestações culturais vivenciadas pelo país têm entre seus brincantes pessoas escolarizadas. E isso não os diferencia no conjunto do grupo como “especiais”, os

critérios de hierarquia praticados nesses grupos atendem a outras ordens como, por exemplo, a idade, o tempo de permanência no grupo, algum saber específico de grande valor para o grupo, entre outros.

Como exemplo dessa articulação entre pessoas de diferentes condições socioeconômicas, temos a capoeira praticada nas academias de ginástica; os inúmeros grupos de percussão espalhados pelas cidades brasileiras; os jovens universitários que montam grupos de reisado tradicional; os grupos de boi-bumbá, tambor de crioula etc. Todos esses movimentos, liderados em sua maioria por jovens universitários, realizam o movimento de ir “beber na fonte” da “cultura popular tradicional”, como eles dizem. Ou seja, quando pretendem organizar um grupo dessa natureza, esses jovens visitam os lugares onde moram os chamados “mestres”, guardiães do saber tradicional dos brinquedos populares.

O curioso é que, passado o período de aprendizagem, esses grupos reivindicam a sua própria autenticidade, se é que isso é possível, como um grupo herdeiro de mestre “fulano”, portanto, também pertencente à cultura popular tradicional. E, como os desdobramentos dessa trama são infinitos, o mestre que os formou é o primeiro a reconhecê-los como autênticos brincantes tradicionais.

Com os cocos essa participação acontece de modo diferente. Não conheço, ainda, um grupo de coco formado por universitários que se diga “tradicional” (com exceção dos grupos “para-folclóricos” que dançam toda sorte de manifestação cultural). Nos cocos, a “participação” acontece quando tem apresentação nos eventos promovidos pelas políticas culturais, seja na praia ou num “centro cultural” aparece gente de todo lado para dar os seus pulos no meio da roda.

No terreno dessas situações brotam algumas questões: se a “cultura popular” é a produção cultural das pessoas comuns, geralmente analfabetas, com poucos recursos financeiros, como entender a “participação” desses jovens universitários? A quem interessa continuar reproduzindo o discurso elitista de separação das culturas em popular e erudita? Os estudos mais aprofundados mostram que essa dicotomia popular-erudito, fundada em critérios evolucionistas de aprimoramento, não dá conta das dinâmicas culturais.

Seguindo o raciocínio dessa dicotomia, encontramos uma pista à investigação. Existe ou existiu realmente algum dia uma diferenciação entre popular e

erudito? O que estes termos significam?

Sabemos que os dicionários são um bom termômetro para se perceber como as elites pensam a si mesmas e aos outros. Os dicionários prezam pela chamada norma culta, mas também revelam os preconceitos e valores dos grupos sociais que os constroem. Vejamos o que o dicionário tem a nos dizer sobre os personagens Popular e Erudito:

Popular - do Lat. *Populare* adj. 2 gén., relativo ao povo; pertencente ao povo; usado pelo povo; feito para o povo; próprio do povo; estimado pelo povo; democrático; s. m., homem do povo.

Erudito - do Lat. *eruditus*, que deixou de ser rude adj., que tem grande erudição; que é douto; sabedor; muito instruído; s. m., aquele que tem vasta soma de conhecimentos<sup>7</sup>.

Uma das grandes dificuldades em definir estes conceitos de popular e erudito está posta acima. Precisamos saber, antes, o que é o “povo”. Se pudéssemos descobrir isso, grande parte de nossas questões sobre cultura popular estaria esclarecida. Definitivamente, não há um consenso. Quanto ao termo “erudito”, ele oferece uma ilusão de clareza na definição. Ilusão porque está atrelado à ideia de conhecer, mas não em conhecer simplesmente e sim em conhecer bem algo ou alguma coisa com método, com critérios de verificação bem definidos etc. Um erudito é aquele “que deixou de ser rude”. A definição de erudição segue o roteiro evolucionista de desenvolvimento linear e progressista por meio do aprimoramento das qualidades exigidas ao ser humano “civilizado”. Esse aprimoramento se dá pela substituição do conhecimento oral pelo saber adquirido por meio da leitura de textos escritos.

Sabemos que a forma de linguagem escrita não comporta as particularidades da realidade registrada. Por melhor que seja o escritor, os códigos da língua escrita são limitados em relação à oralidade (ZUMTHOR, 2000). Os gestos, o cheiro, a expressão facial, o olhar penetrante ou angustiado, não são captados pela escrita como o são experimentados pela linguagem oral. Mas o que prevalece como registro legítimo, “oficial”, é a língua escrita. Nesse caso, o mais complexo – a oralidade – é menosprezado, em nome do documento escrito, revelador de um imenso processo de dominação.

Voltando a ideia de cultura popular como um “sistema autônomo” e como “dependência” da cultura erudita, como afirma Chartier, a divisão entre estas perspectivas...

---

<sup>7</sup> Dicionário Priberam on-line <http://www.priberam.pt/> consultado em 13/09/07.

(...) tem servido de base para todos os modelos cronológicos que opõem uma suposta *idade de ouro da cultura popular*, onde esta aparece como matricial e independente, a épocas onde vigoram censura e coação, quando ela é desqualificada e desmantelada (CHARTIER, 1995: 180) (grifos meus).

Essa tem sido a orientação dos discursos sobre “preservação” e “resgate” da cultura popular tradicional, uma perspectiva essencializada da cultura, com sua nobreza atrelada aos momentos de glória, existentes nas mentes saudosistas da maioria dos folcloristas que se dedicaram ao seu estudo.

Sendo o popular definido como “tudo aquilo que se produz ou se conserva no povo, longe da influência dos centros urbanos”, como pretendia G. Paris (*apud* CERTEAU, 2005: 64), mesmo que poucos se arrisquem a definir o que é “o povo”, há de se pensar no seu oposto – as elites.

No meio dessas divergências emerge uma questão com relação à “origem”: a cultura erudita veio da popular? Foram os letrados que se diferenciaram dos não-letrados, impondo-lhes depois o rótulo de “popular”?

Michel de Certeau via com desconfiança a ideia de que a cultura popular era fruto das sobras caídas das mesas dos letrados. Pois as práticas culturais eram o resultado de um fluxo de informações muito maior, que garantiam os intercâmbios entre artistas anônimos (do povo) e reconhecidos (da elite), produzindo o oxigênio necessário à existência das sociedades. Segundo este argumento, a cultura jamais deve ser vista como um tesouro a ser protegido dos danos do tempo, tão pouco como “um conjunto de valores a serem defendidos” (CERTEAU, 2005: 9).

Nesta perspectiva, a cultura precisa ser estudada como um trabalho que se realiza em toda a extensão da vida social. Desta forma, a brincadeira do coco não está “morta”, no sentido em que fala Certeau sobre “a beleza do morto”, tampouco seus brincantes pertencem a um passado idealizado. A brincadeira é vivida por pessoas que estão na história. Isto significa que os cocos passam pelas transformações presentes em qualquer outra forma de compartilhar significados, existente em todos os processos de organização social (SAHLINS, 2003).

Para Michel de Certeau, a cultura popular “supõe uma ação não-confessada”, a de que somente após ter sido censurada se converteu em objeto de estudo. Uma vez eliminado o “perigo” existente em torno da cultura popular, a saber, o fato de estar atrelada a movimentos de rebeldia em relação à exploração pactuada pelos nobres, o interesse em estudá-la ganha fôlego e se estabelece numa perspectiva

romântica e nostálgica. Certeau cita, como exemplo, o caso do interesse pelo estudo da chamada “literatura de *Colportage*”<sup>8</sup>, alegando que a “origem de uma curiosidade científica” encontra-se numa repressão policial (CERTEAU, 2005: 55-7).

No caso das manifestações culturais no Brasil, temos algo parecido: danças, cantos, religiões etc., antes proibidas, por pertencerem ou aludirem ao universo das populações marginalizadas (indígenas ou oriundas do continente africano), ganham novos significados (VIANNA, 2002). Não apenas por serem alvo de estudos científicos, mas principalmente pela resignificação dessas práticas no seio da sociedade letrada e abastada, que fora outrora o seu algoz.

Mas a ideia de “extinção” continua presente nas propostas de preservação. Inventam-se um passado mágico, bucólico, num tempo em que a vida era bela, em que as pessoas viviam felizes, seus costumes eram “autênticos” etc. Esse passado está “morto”, como diz Certeau, e precisa ressuscitar das cinzas, como a fênix perfeita alçando os voos mais altos num céu límpido e com ventos favoráveis. Eis uma das grandes ideologias presentes na formação da sociedade brasileira: os negros se misturaram e os índios – os que sobreviveram ao massacre da colonização – viraram “caboclos”. Como não há mais nem um nem outro, suas culturas agora se apresentam valorizadas pelos descendentes daqueles que a reprimiram. O “exótico” desperta a curiosidade na medida em que os sujeitos tornam-se cada vez mais inofensivos (CERTEAU, 2005: 57).

De acordo com Certeau, o fim do séc. XVIII e o período entre 1850-1890 compreendem momentos privilegiados para perceber o “nascimento” de um “exotismo do interior”, ou seja, o surgimento de um “olhar que considera oprimida a realidade a que ele visa e idealiza” (Idem).

Na Alemanha do séc. XVIII, os estudos da cultura popular tinham uma orientação nacionalista, principalmente as contribuições de Herder e dos Irmãos Grimm. Acreditava-se que o verdadeiro sentimento de pertença a uma nação somente existiria no coração do povo simples, não influenciado pelos costumes estrangeiros.

O entusiasmo por parte da aristocracia “liberal e esclarecida” pelo “popular” se espalhava nas cidades. Ocorreu uma espécie de aversão à cidade, considerada “perigosa e corruptora”, lugar onde as hierarquias tradicionais não mais existiam. Esses

---

8 De *Colporter* (transportar consigo a mercadoria à venda). Designa a literatura veiculada por meio dos livreiros ambulantes (*colporteurs*), principalmente nos séc. XVII e XVIII. Esse tipo de literatura foi proibido em muitos lugares da Europa. Em alguns aspectos estas obras equivalem, no Brasil, ao que chamamos de Literatura de Cordel.

estudiosos, aspiravam um “retorno a uma pureza original dos campos, símbolo das virtudes preservadas desde os tempos mais antigos” (CERTEAU, 2005: 58).

No século seguinte, sobretudo entre 1850-1890, ocorre uma extensão do que Certeau chama de “culto castrador” ao popular. As primeiras concepções folcloristas sobre a cultura popular estão fundadas em postulados que associam “o povo” à infância, ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo etc. O interesse dos folcloristas apresentava-se como o inverso da censura, promovendo “uma integração racionalizada”, cujo objetivo era “localizar, prender, [e] proteger” as manifestações populares (CERTEAU, 2005: 63).

No séc. XX, os estudos sobre cultura popular foram orientados por uma inspiração marxista, ou “populista”, como sugere Certeau, que foi responsável pela “utopia de uma outra relação política entre as massas e a elite”. O saber aqui continua agregado a um poder que o autoriza, a saber, a autoridade dos intelectuais militantes. Essa noção prevalece nos estudos marxistas da cultura popular no Brasil na década de 1960, influenciando toda uma geração de pesquisadores.

Pensemos o sertão idealizado, com suas intrigas familiares, os saques em situação de desespero, as cercas, o messianismo, a exploração do trabalho etc., retratados por Euclides da Cunha, em *Os Sertões* (2002). Pensemos outro sertão, também idealizado, dos famosos restaurantes chiques espalhados pelas grandes cidades, que reconstituem o “ambiente” do sertão em sua estética arquitetônica, pasteurizada, e nas opções do cardápio.

Como diz Certeau, “a idealização do 'popular' é tanto mais fácil quanto se efetua sob a forma de *monólogo*” (CERTEAU, 2005: 59) (grifo meu). A voz que aparece nesse “monólogo” é a voz autorizada oficialmente, não-popular. Na contra mão disso, se as pessoas “não-autorizadas” não podem falar, elas podem cantar e dançar e zombar e dar tantos outros significados quanto queiram as suas práticas. Assim, enquanto os intelectuais organizam a cultura oficial (GRAMSCI, 1982), os iletrados fazem o carnaval e transgridem a ordem, invertendo papéis sociais, na perspectiva de Bakhtin (1993).

Os estudos folcloristas se ocuparam em coletar e restringir, de acordo com os mais diversos interesses envolvidos, muitas práticas culturais consideradas “folclóricas”<sup>9</sup>. Há certo prazer que constrói uma auréola em torno do “popular”.

9 O termo “folclore” (folk=povo + lore=saber) foi cunhado primeiramente em língua inglesa, no século

Segundo Certeau, esse halo “funda justamente uma concepção elitista da cultura”. Para este autor, essa emoção que comove os pesquisadores “nasce da própria distância que separa o ouvinte do sujeito compositor<sup>10</sup>” (CERTEAU, 2005: 59-60).

Nos estudos promovidos pelos folcloristas é possível perceber a pressão que a questão da “origem” exerce sobre a produção do conhecimento. O próprio conceito de “cultura popular” é definido a partir da ideia de sua origem. De um lado, temos a cultura popular como a degradação dos costumes de uma elite, costumes estes que se popularizaram e “perderam” o refinamento. Por outro lado, a cultura popular fornece a matéria prima para a elaboração da cultura erudita, que aperfeiçoa os costumes rudes e sistematiza os saberes espontâneos, populares.

Autores como Jacques Le Goff, por exemplo, falam sobre a existência de um período histórico em que não havia essa divisão da cultura em popular e erudita. Peter Burke, seguindo o mesmo raciocínio, afirma que

em 1500 (...), a cultura popular era a cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo (BURKE, 1998: 291).

No geral, fala-se em extinção de uma cultura popular, dado o contato com as formas “modernas” de experimentar a vida nas cidades. Independentemente da certeza das datas, os historiadores revelam a existência de um momento em que ocorreu a separação entre o popular e o erudito. Revelam também que essa separação não se deu do mesmo modo em todos os lugares, absolutamente.

Peter Burke sugere que nesse período houve uma mudança de significado da palavra “povo”. Segundo este autor, “povo”, uma palavra pouca usada antes dessa separação, designava “todo mundo” ou “gente respeitada”; a mudança acontece quando a palavra “povo” começa a ser usada para designar “a gente simples”, “a não-elite”. Burke apresenta ainda as várias motivações do clero, da nobreza e da burguesia para se afastarem dos costumes do “povo” (BURKE, 1998: 291-301).

Não defendo que o caminho para uma melhor compreensão da brincadeira do coco e de outras práticas culturais seja o de enquadrá-las na “gaveta” da cultura popular. Este estudo persegue a noção de interação entre as várias pessoas envolvidas no

XIX, por William John Thoms para designar o saber tradicional de um povo.

10 O autor se refere neste trecho às composições populares do séc. XVIII, na França. O mesmo fenômeno ocorre entre os folcloristas que estudam as manifestações populares no Brasil.

coco, desde o dançador que constrói e toca o caixão de madeira, passando pelos promotores de eventos culturais, até chegar ao público que não apenas contempla o espetáculo, mas se lança na roda de coco e peleja no aprendizado da dança e da repetição do coro.

## 2. Interfaces com o capitalismo contemporâneo

O século XXI vive a retomada de uma avalanche, da busca por uma legitimação gloriosa do passado. A ordem em vigor está atrelada a uma política de Estado. As tradições são retomadas para legitimar uma história de glórias, para mostrar aos turistas como viviam os nossos “primitivos”, para construir uma imagem do quanto somos dóceis, alegres e hospitaleiros.

Como se já não bastasse a ingênua procura por uma “identidade” brasileira, explodem aos quatro cantos os novos regionalismos, ou seja, dentro de uma possível “cultura nordestina”, inventada e reproduzida ideologicamente (ALBUQUERQUE JR, 2001), surgem as culturas “paraibana”, “pernambucana”, “cearense” etc. Todas reclamam uma originalidade específica no seu modo de ser e fazer o mundo, porque é assim que as Políticas Culturais se propõem a financiar os seus projetos.

As diferenças existem e são retomadas com o fim de legitimar a especificidade de cada uma dessas “culturas”. Nesse contexto, inventa-se as diferenças com a finalidade de adequá-las ao novo modelo de aceitação (im)postos pelos protocolos de financiamento. As manifestações culturais precisam estar em evidência dentro do processo midiático que informa sobre os acontecimentos dignos de respeito ou de repúdio. Segundo esta lógica, o que não aparece nos meios de comunicação está fatalmente destinado ao esquecimento e ao suposto desaparecimento.

As Políticas Culturais reivindicam o que Certeau chama de “uma restauração da vida provinciana, sancionada por [um] medievalismo meritório (...)”, no intuito de “reencontrar o camponês no operário e conhecer as virtudes primitivas da terra” (CERTEAU, 2005: 64). Há a intenção de um retorno, um “resgate”, para usar uma palavra da moda (embora com pouca ou nenhuma reflexão), às fontes estéticas da sabedoria popular em contraposição ao saber refinado e aos equívocos intelectuais de uma elite letrada.

A cultura do “povo”, vista como a manifestação de uma criança ingênua e espontânea, é retomada. Mas a criança não é mais aquela que ameaçava, a criança há tempos fora mutilada. Agora “o filho pródigo retorna de longe e se adorna com os enfeites do exotismo” (CERTEAU, 2005: 64).

Nos eventos em que participei sobre as culturas populares, numa perspectiva do Estado reconhecê-las e legitimá-las por meio das Leis de Incentivo, percebi um consenso nas lamentações entre os produtores de eventos e os brincantes das mais variadas manifestações culturais representadas nesses eventos. A ideia dominante é a de que se não investir nessas práticas elas fatalmente serão extintas. O Estado, visto aqui em suas múltiplas estâncias de atuações (Federal, Estadual e Municipal), aparece nesse discurso como o grande responsável pela “morte” das culturas que não foram financeiramente incentivadas.

A antiga noção da necessidade “urgente” de ações em prol dessas manifestações culturais, está presente no discurso dos atores envolvidos com as políticas culturais (Estado, Promotores de Evento, Brincantes e Plateia), que correm o risco de “inventar a roda” em pleno século XXI. Ora, pelo menos desde os 1500, segundo Burke (1998), fala-se em “preservar, registrar e incentivar” a cultura dos menos favorecidos, prestes a desaparecer no torvelinho da modernidade nascente. O discurso da “preservação” e do “resgate” nega as dinâmicas culturais que constituem todo o processo histórico de construção das sociabilidades humanas.

Toda a história do Brasil foi construída à custa de muita repressão daquilo que chamamos cultura popular. Muito sangue foi derramado em nome de Deus e do progresso. No Rio de Janeiro e em muitos outros lugares, no início do século XX, as pessoas eram presas e torturadas por simplesmente possuírem um pandeiro (VIANNA, 2002). Apesar de toda a repressão por parte das elites governantes, é impossível negar a imensa diversidade de manifestações culturais existentes em todo o país. Essas manifestações continuam em cena porque possuem sentido dentro dos grupos sociais em que são praticadas. Uma pergunta a ser feita é “Qual é a cultura que precisa de incentivo do Estado ou, ainda, que precisa ser preservada?”.

Sem querer (e poder) esmiuçar essa questão aqui, apenas a apresento para demonstrar a fragilidade do discurso “preservacionista” da cultura popular. As culturas, sejam populares ou quaisquer outras adjetivações que possuam, não desapareceram

apesar do esforço das elites ao longo dos séculos. Tampouco irão sumir, assim penso, caso o Estado não as incentive.

### 3. O estudo dos cocos no Brasil

Mário de Andrade, o mais dedicado pesquisador dos cocos no país, ficou impressionado com a diversidade de cocos existentes nas localidades por onde passou durante a sua “Viagem ao Nordeste”, realizada entre 1928 e 1929. As formas poéticas, suas variedades e a riqueza musical presentes nos cocos foram definidas por ele como “formidáveis” (ANDRADE, 2002a: 346).

Mário de Andrade percebeu a riqueza musical dos cocos, associada à relação que a música e a poesia têm com a dança. A partir desta constatação, ele afirma: “antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquêstricos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas (...) coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta” (idem).

Segundo Mário de Andrade, a dificuldade de identificar os cocos no meio da diversidade dos cantos orquêstricos está na concepção que temos de música. Ao eleger o compasso binário de dois-por-quatro, utilizando-se de fórmulas rítmicas sincopadas, para definir os cocos, confundimos muito mais do que explicamos. Outros cantos orquêstricos também possuem esta mesma configuração musical<sup>11</sup>.

Assim como acontece com a música, o estudo isolado da “literatura dos cocos” (idem: 345) também se mostra insuficiente para compreendê-los. A composição das estrofes, a ordem intercalada entre os versos e as estrofes, o lirismo etc., são facilmente encontrados em outras manifestações culturais. Por último, a dança é sem dúvidas o elemento que mais varia entre esses três componentes básicos dos cocos. Mesmo assim, somente pela dança não podemos definir os cocos. Principalmente por existir os cocos que não são dançados, o coco-de-embolada ou embolada.

Mário de Andrade, o “turista aprendiz”, encantou-se com os cocos, principalmente com o coquista potyguar Chico Antônio. A passagem de Mário pelo Ceará foi breve e o impediu de conhecer a brincadeira em terras alencarinas<sup>12</sup>. Este fato

---

11 Mário de Andrade cita o exemplo das modinhas, dos sambas, dos maxixes, dos cateretês etc.

12 Na verdade, Mário passou em Fortaleza, mas foi apenas uma parada para abastecimento do navio, ele não veio ao Ceará como o fez nos outros estados visitados, donde colheu o material para suas análises. Em seu diário de bordo Mário registrou: “16 de maio (...) Dobra-se o cabo Roque. Mar do Ceará. Amanhã

produz certa confusão nos pesquisadores que se limitam a fontes “oficialmente” escritas. Até onde tomei conhecimento, não há registros de viajantes falando sobre os cocos no Ceará, como há em Pernambuco e na Paraíba, por exemplo.

O primeiro registro escrito da existência dos cocos no Ceará foi publicado em “Lendas e Canções Populares”, de Juvenal Galeno, em 1865. Galeno ficou conhecido como o “pioneiro do folclore nordestino”, nesta obra o poeta escreveu um poema chamado “O Côco”. Nos versos iniciais “Folgue, folgue, minha gente, / Que uma noite não é nada; / À bôca da noite o côco, / O côco de madrugada”, percebe-se a afinidade do poeta com a brincadeira (GALENO, 1969: 86-8). O poeta percebeu que uma noite era pouco para brincar coco. Mestre Nel Chagas (Balbino) me afirmou várias vezes que já passara entre dois a três dias fora de casa brincando coco “pelo mei do mundo”.

Rodrigues de Carvalho define o ambiente e a psicologia do cantador habitante do litoral, ele diz:

Partindo da vida praiana, veremos o jangadeiro, queimado ao sol, bronzeado, de musculatura possante, em trajes domingueiros, calças de algodão alvejantes, camisa anilada, chapéu de carnaúba, feliz e expansivo, a contar as últimas proezas da pesca. Um refere histórias de almas do outro mundo em pleno mar: “ali nos baixios onde virou a jangada de tio João” etc.

Os outros tagarelam sobre as moçoilas no lugar; e quase todos, enfim, à sombra das caiçaras [palhoças] batem no pinho [viola], cada um por sua vez, entoando cantigas repassadas de uma doce ternura, num ritmo de onda em balanço (...) (RODRIGUES DE CARVALHO, 1967: 48).

No que diz respeito aos cocos, Rodrigues de Carvalho assim os define: “É outra espécie de dança, em que o descendente do africano já confunde os primitivos cantos com os do aborígine, referindo-se à sua labuta cotidiana e às condições do meio” (idem: 50). E continua: “é dança predileta do pessoal dos engenhos de açúcar, negros e caboclos, é o cambiteiro, o mestre de fornalha, o metedor de cana, o banqueiro (mestre que dá o ponto do açúcar) (...)” (idem: 89-90)<sup>13</sup>. Edison Carneiro, 70 anos depois, diz que “o coco parece provir, não diretamente do batuque africano, mas de uma combinação de formas desigualmente evoluídas dele – o samba<sup>14</sup>, que ainda se dançava, chegaremos a Fortaleza. Decerto é a lembrança da Padaria Espiritual que me vende um biscoito de Horácio. ‘Gosto das vênus fáceis e prontinhas’ eu mastigava ao luar. (...) 17 de maio – Pela manhã Fortaleza. Não descemos que a parada era mínima. Rendeiras a bordo – essa fatalidade que a gente já sabe que vai encontrar na cidade fulana...” (ANDRADE, 2002b: 58).

13 Em nota de rodapé, Rodrigues de Carvalho explica que “Hoje”, entenda-se em 1903, “o côco é mais acentuado nas praias. Em Alagoas e na Paraíba já môças de boa sociedade o aceitam, ora ao luar, ora no salão ao piano” (CARVALHO, 1967: 89).

14 Dançado em roda, acompanhado prioritariamente por instrumentos de percussão e pelo coro das vozes. Portanto, completamente diferente do atual significado que a palavra “samba” passou a ter depois de 1910

e o baiano<sup>15</sup>, já no seu ocaso” (CARNEIRO, 1982: 71).

Observo que Rodrigues de Carvalho está falando do litoral de Fortaleza, antes da especulação imobiliária que expulsou os pescadores do Mucuripe, a partir dos anos 1910, que constitui hoje toda a faixa litorânea que compreende os bairros Varjota, Meireles e parte da Praia de Iracema (DANTAS, 2002).

Oswald Barroso (1983), em 1979, visitou Majorlândia e fez uma descrição do folguedo. Falou da dança, dos instrumentos, da moda e dos coqueiros, mas não definiu um conceito de coco, certamente não era esse o seu objetivo. Florival Seraine faz uma observação importante em nota ao texto de Barroso. Segundo a nota, referindo-se às três localidades onde fora realizado um estudo sobre os cocos dois anos antes (Majorlândia, Prainha e Iguape), “o curioso, porém, é que os textos poéticos divulgados nos três trabalhos são todos diferentes. Mas as coincidências são básicas quanto à coreografia, instrumental e estrutura geral do folguedo” (SERAINE, 1983: 288). De fato, ao ler a descrição de Barroso pensei que ele estivesse falando do coco de Iguape ou Balbino. A narrativa que este autor faz da organização da dança e dos instrumentos se aplica perfeitamente à organização do coco atualmente praticado em Iguape e, com algumas modificações, em Balbino.

Gilmar de Carvalho, outro observador atento das manifestações culturais em terras de Iracema, inicia de forma poética o seu texto sobre o coco no Ceará. Ele diz: “um litoral de 573 km, salpicado pelas dunas que se movem, coqueiros que balançam suas palmas ao sabor dos ventos e pelo mar que quebra feito espuma na areia, tinha que surgir uma dança (...) e ela veio na forma do coco” (CARVALHO, 2005: 44).

Embora não estivesse em busca das “origens” do coco no Ceará, tarefa que considero por si só impossível, acabei “descobrimo” pelo menos um fato curioso. Todos os mestres com os quais tive contato no litoral cearense, seja em Iguape (Aquiraz), Balbino (Cascavel), Caetanos (Beberibe) ou mesmo no Pecém (São Gonçalo do Amarante) ou em Caetanos de Cima (Amontada), todos me falaram dos grandes coquistas vindos “das banda do Iguape”.

---

(VIANNA, 2002).

15 Segundo Carneiro, “o baiano (...) era dançado ao som de violas e pandeiros” e substituiu em importância de “dança social” o lundu, que fizera muito sucesso nos séc. XVIII e XIX nas camadas ricas da sociedade brasileira. A principal diferença entre baiano e lundu está na estrutura dos cantos: enquanto o lundu “se dançava com texto-melodia próprio, em geral brejeiro e pândego, o baiano se valia do improviso e do cancionero popular (CARNEIRO, 1982: 72). Eis a influência do baiano na formação dos cocos.

Até aí tudo bem, posto que o grupo do Iguape, pelas ações que tem realizado fora de suas fronteiras, se tornou mesmo o grupo mais conhecido em todo o Estado. Acontece que o grupo do Iguape é uma pequena amostra das inúmeras brincadeiras de coco que ocorriam em toda aquela região do litoral leste. E os atuais mestres de coco, tanto em Iguape quanto em Balbino, aprenderam e brincaram coco com Luiz Coqueiro. Mestre Paulino que comandou por mais de 40 anos o coco, a nau catarineta e a caninha-verde, responsável pela iniciação dos mestres Raimundo Cabral e Chico Caçuêra (Iguape), foi parceiro de Luiz Coqueiro nas rodas de coco da região.

A história de Luiz Coqueiro aponta algumas possibilidades para o estudo dos cocos no Ceará. Ele nasceu num sítio no município de Macau-RN, em meados dos anos 1910. Quando estava já um rapaz, seus pais migraram para o Ceará e se estabeleceram no município de Cascavel. À época, a feira de Cascavel era conhecida como uma das maiores e melhores feiras do país, fama esta que continua nos dias atuais. Quando casou, Luiz foi morar em Balbino, onde permaneceu até o dia de sua morte, aos noventa e poucos anos.

No Rio Grande do Norte, o jovem Luiz aprendeu a embolar coco. Como era de costume, seu pai o repreendeu, alegando que cantar coco não lhe serviria como ofício digno de manter uma família. Mesmo assim, os apelos do pai cuidadoso não foram suficientes para impedir a iniciação de Luiz nos caminhos da poesia e da musicalidade presentes na brincadeira do coco. Aos poucos Luiz foi ficando conhecido e os convites para cantar coco aqui e acolá chegavam aos montes.

A história de Luiz Coqueiro remete de imediato a Chico Antônio. Este ficou conhecido pela maravilhosa impressão que deixou na vida de Mário de Andrade. Sobre Chico Antônio, Mário escreveu em seu diário:

Inda trabalho com Chico Antônio o dia até 17 horas. Na partida ele com o Boi Tungão<sup>16</sup> se despede de mim e do nosso trabalho de maneira tão comovente que senti a chegada da lágrima. “Adeus sala, adeus cadêra, adeus piano de tocá, adeus tinta de iscrevê. Adeus papé di assentá!” (assentar as músicas que ele cantava). De mim ele disse que quando eu chegasse na minha terra havia de não me esquecer nunca mais dele. E se por acaso voltasse por aqui, mandasse chamá-lo que ele vinha... E de fato nunca mais me esqueci desse cantador sublime. Bom homem, simples, simpático e a voz maravilhosa, envolvendo a gente como nenhuma outra não. Caiu uma tarde tristonha cheia da lembrança de Chico Antônio (12-1-1929) (ANDRADE, 2002a: 39).

Foi Câmara Cascudo quem ciceroneou Mário no Rio Grande do Norte. Toda

---

16 Trata-se de uma modalidade de coco, à época, muito comum no Rio Grande do Norte.

a pesquisa realizada foi organizada por Oneyda Alvarenga, fiel discípula e amiga de Mário de Andrade. O livro se chamaria “Na pancada do Ganzá”, como lembra Manuel Bandeira numa carta (*apud* Oneyda Alvarenga in Explicações, ANDRADE, 2002a: 7), e teria Chico Antônio como principal personagem, mas isso não foi possível. Do material colhido surgiram muitos livros, dentre eles, um dedicado ao estudo dos cocos, Os Cocos (2002a), primeiro no gênero publicado no Brasil. Esse livro de Mário de Andrade é uma referência não apenas para o estudo dos cocos, mas é também uma obra que introduz a etnomusicologia no país.

A antropóloga Gilmara Benevides Costa fez o que ela chama de “um estudo etnográfico com intenção biográfica” sobre a vida de Chico Antônio e o encontro dele com o ilustre modernista. Sua dissertação de mestrado em Antropologia Social (UFPE) foi publicada em livro, intitulado “O Canto Sedutor de Chico Antônio” (2004). Nesse livro, a autora trata de questões relacionadas ao convívio de Chico Antônio com os parentes e com a comunidade em que viveu. Os conflitos e rejeições que o velho coquista enfrentou durante toda a sua vida de cantador.

Ele era conhecido como desafiador de grandes mestres da época. Os relatos sobre Chico Antônio são muitos. Desde os jornais de Natal-RN e Rio de Janeiro-RJ até a sua aparição no programa Som Brasil, veiculado em rede nacional de televisão, no ano de 1983. Ele também teve muitos filhos, que se proliferaram pelo Rio Grande do Norte e Paraíba. Mas nenhum seguiu a vida de cantador, que o pai tanto prezava.

Dessa narrativa surgem duas impressões: primeiro, terá Luiz Coqueiro ouvido falar em Chico Antônio? Pelo que se sabe da fama de Chico Antônio, é quase impossível que pelo menos a família de Luiz não tenha conhecido o grande cantador potyguar; segundo, é certo que Luiz Coqueiro não foi o responsável pela chegada do coco em terras alencarinas, Galeno e Rodrigues de Carvalho registraram cocos muito antes, mas é possível supor que ele tenha sido um dos principais responsáveis pelo modo como o coco é praticado atualmente no Ceará? Um “coco de ganzá”, como Chico Antônio dizia, dançado e prenhado de influências étnicas das populações indígenas que habitavam (algumas habitam) toda essa região que posteriormente foi denominada de Nordeste<sup>17</sup>.

---

17 Me refiro à invenção política do Nordeste, como nos chama a atenção o texto de ALBUQUERQUE JÚNIOR (2001), com todos os ônus que isso implica na história e na política da região. Principalmente a partir da criação da SUDENE, na década de 1960, que complementou a construção da imagem de uma região atrasada, pobre e sem leis, celeiro de malfeitores.

Praticamente metade das famílias de Balbino são parentes de Luiz Coqueiro. Ele foi responsável pela construção do povoado e seus filhos e noras atuaram decididamente na luta contra a invasão das imobiliárias. Viveu cantando coco por toda aquela região. Todas as pessoas que o conheceram me falaram da virtude e do caráter idôneo de Luiz Coqueiro. Dizem que era um homem muito paciente e cheio de esperança. Nesse ponto, Luiz Coqueiro se distancia de Chico Antônio. O velho mestre cantador que “seduziu” Mário de Andrade não era bem querido pela família, nem pela comunidade onde viveu seus últimos anos. Chico era considerado “vagabundo”, por ter vivido como coquista.

### Considerações finais

Apresento a brincadeira do coco como uma manifestação cultural atual, praticada no litoral do Ceará e em muitos outros locais do país. Uma brincadeira em que se misturam a dança, a música e a poesia oral, numa complexa troca de saberes e de gentilezas (MAUSS, 2003). Tento realizar uma interpretação antropológica, com o intuito de entender não apenas como a prática do coco proporciona uma produção específica de sujeitos sociais. Mas, seguindo uma via de mão dupla, como esses sujeitos experimentam e atualizam a brincadeira, herdada de seus antepassados, no atual contexto da especulação imobiliária, da indústria do turismo e das políticas culturais.

Uma curiosidade encontrada neste trabalho foi o contato com as letras recolhidas por Mário de Andrade, há 80 anos, na Paraíba, no Rio Grande do Norte e em Pernambuco. Algumas são as mesmas, outras apresentam pequenas variações. Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala durante a realização de um trabalho intitulado “a situação atual dos cocos na Paraíba” (2000), entre 1992 e 1997, encontraram muitos cocos citados por Mário de Andrade na boca dos coquistas paraibanos. Quanto a isso, esses autores dizem:

O fato de um poema aparecer em uma e outra manifestação é freqüente nesta cultura que desconhece fronteiras rígidas. A constatação de que um mesmo verso e melodia ou outros muito semelhantes foram encontrados com um intervalo de mais de sessenta anos, às vezes em locais distantes um do outro, permite falar não só de permanência, mas de existência de pontos de contato entre diferentes manifestações de cultura popular e seus integrantes (AYALA & AYALA, 2000: 10).

O interesse aumenta quando isso acontece a alguns quilômetros de distância

do local em que foram registrados, como é o caso dos cocos no Ceará. Mário de Andrade não conheceu os cocos em terras alencarinas, mas os cocos estão lá.

As leis de incentivo demandam algumas adaptações das brincadeiras ao formato de “espetáculo” exigido nos Centros Culturais. Uma brincadeira que não tem hora para acabar é apresentada em 50 minutos. A presença de microfones, luzes, palco etc., promovem uma reorganização do brinquedo. Os grupos que não conseguem se adaptar a esses critérios, raramente são convidados novamente.

O pagamento da apresentação, em forma de cachê ou ajuda de custo, é outro elemento contraditório na relação entre os grupos e as políticas culturais. Ao mesmo tempo em que a arrecadação proporciona alguns benefícios imediatos aos grupos, promove também certas desavenças na escolha das pessoas que vão participar das apresentações.

Os grupos formados por mais de 20 brincantes precisam se adaptar aos meios de transporte que são oferecidos. Os carros têm capacidade para transportar no máximo 15 pessoas. O valor do cachê será dividido entre os participantes, quanto menor a quantia, menos vale a pena o deslocamento, o abandono do trabalho e de outras tarefas cotidianas. Embora isso seja contrabalanceado pelo desejo de sair de suas localidades para se apresentar, em alguns casos.

Os grupos estudados realizam um movimento de diminuição de apresentações nos locais onde moram, à medida que vão se consagrando além das fronteiras de suas comunidades. Não sabemos que mudanças esse movimento pode proporcionar. Não sabemos os efeitos de uma “profissionalização” desses brincantes, provocada pelas demandas das políticas culturais. Trata-se de um paradoxo que precisa ser levado em conta na interpretação.

### **Referências Bibliográficas:**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. 2. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

AMORIM, Ninno. *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*. Fortaleza: Dissertação PPGS/UFC, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

\_\_\_\_\_. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*.

- Natal: EDUFRN, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 2. Brasília: Edunb; São Paulo: Hucitec, 1993.
- BARROSO, Oswald. *O coco-de-praia em Majorlândia*. in. SERAINE, Florival. *Antologia do Folclore Cearense*. 2. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- CARNEIRO, Edison. *Folguedos Tradicionais*. 2. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.
- CARVALHO, Gilmar de. *Artes da Tradição: mestres do povo*. Fortaleza: Exp. Gráfica/LEO-UFC/UECE, 2005.
- CASTRO, Celso (org.). *Evolucionismo Cultural. Textos de Morgan, Tylor e Frazer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 4. Campinas: Papirus, 2005.
- CHARTIER, Roger. *Cultura Popular*. in. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, 1995. vol. 8, n . 16, p.179-192.
- \_\_\_\_\_.
- COSTA, Gilmara Benevides. *O Canto Sedutor de Chico Antônio*. Natal: EDUFRN, 2004.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- DANTAS, Eustógio W. C. *Mar à vista: estudo da maritimidade em Fortaleza*. Fortaleza: Museu do Ceará/SECULT, 2002 (Coleção Outras Histórias – 12).
- ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. Vol. 2.
- ERIKSEN, Thomas H. & NIELSEN, Finn S. *História da Antropologia*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1969. 2º volume.
- GOFF, Jacques Le. *Os intelectuais na Idade Média*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Estampa, 1979.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- RODRIGUES DE CARVALHO, José. *Cancioneiro do Norte*. 3. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1967.
- SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SERAINE, Florival. *Antologia do Folclore Cearense*. 2. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 4. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.