

OS COCOS NO CARIRI CEARENSE: PANORAMAS DE “UM OUTRO TEMPO” E TRÂNSITOS DAS CULTURAS POPULARES

Camila Mota Farias*

RESUMO

A dança do Coco é uma prática das culturas populares que pode ser encontrada no Nordeste brasileiro, possui influência das culturas indígenas e africanas. No Ceará esta dança ocorre, principalmente, no litoral como uma prática de pescadores homens, porém no local de estudo, a região do Cariri - localizada no sertão cearense - destacam-se mulheres agricultoras como produtoras do Coco. A partir do desenvolvimento de um trabalho de campo e da realização de entrevistas, com base na metodologia da História Oral, revelou-se a recorrência das mulheres a "um outro tempo" para falar da dança, tempo sem datação, no qual a prática possuía características diversas das de atualmente, por exemplo, ocorria em sítios, como forma de celebração, o improviso demarcava a sua feitura, entre outras que serão desenvolvidas ao longo do texto. Desta forma, buscaremos discutir este "outro tempo" emergido nas memórias das depoentes e que traz elementos que permitem recompor uma dança, entendida aqui como prática das culturas populares, proporcionando, ainda, que possamos percorrer trânsitos dessas culturas por meio de encontros e de migrações mapeados que revelam processos de apropriação e de recriação de novas poéticas.

Palavras-Chave: Outro Tempo. Culturas Populares. Dança do Coco.

ABSTRACT

The Coco dance is a practice of popular cultures that can be found in the Brazilian Northeast, influenced by indigenous and African cultures. In Ceará this dance occurs mainly on the coast as a practice of men fishermen, but in the place of study, the region of Cariri - located in the sertão of Ceará - stand out women farmers as producers of the Coco. Based on the methodology of Oral History, it was revealed the recurrence of women to "another time" to talk about dance, time without dating, in which the practice possessed Characteristics that are different from those of today, for example, occurred in places, as a form of celebration, improvisation demarcated its work, among others that will be developed throughout the text. In this way, we will try to discuss this "other time" that emerges in the memories of the deponents and that brings elements that allow us to recompose a dance, understood here as a practice of popular cultures, also allowing us to cross cultural transits through encounters and migrations Which reveal processes of appropriation and re-creation of new poetics.

Keywords: Another Time. Popular Cultures. Dance of the Coco.

I - A DANÇA DO COCO NO CEARÁ E A SUA COMPREENSÃO COMO PRÁTICA DAS CULTURAS POPULARES

O Coco pode ser encontrado no litoral e no sertão nordestino¹. Acredita-se que a introdução desta dança no Nordeste se deu através dos escravos africanos que catavam e quebravam coco em um ritmo de trabalho do qual emergiu a música (CASCUDO, 1979;

* Mestra em História pela Universidade Estadual do Ceará, graduada em História pela mesma instituição e integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS.

¹ Foram estudados em Estados como Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Bahia, Ceará, entre outros.

ANDRADE, 2002). Os Cocos podem ser classificados em três gêneros: dançado, embolada e literatura de cordel (ARAUJO, 2013). Dentro destes existem várias modalidades que dependem da métrica, dos instrumentos, do local e da coreografia.

Nos Cocos dançados, objeto desta pesquisa, há a presença de elementos indígenas, os movimentos em roda e a estrutura poético-musical, e de elementos das culturas africanas, os instrumentos de percussão² e a umbigada³ (AYALA; AYALA, 2000). Assim, a prática envolve música, com um ritmo de batuque; dança, com passos de sapateado e batidas de palmas; poesia, através das letras cantadas.

Os Cocos no Ceará podem ser encontrados em diversas regiões⁴. Percebe-se que, neste Estado, a dança se localiza majoritariamente em áreas litorâneas, sendo realizada, especialmente, por homens, com exceção do Cariri, situado no sertão cearense. Então, a escolha do Cariri para este estudo relaciona-se às particularidades da prática na região, como a sua localização no Estado.

Os Cocos do Ceará foram registrados por folcloristas e acadêmicos, porém os primeiros registros sobre a dança não eram destinados, especificamente, a esta prática cultural (FIGUEIREDO FILHO, 1962⁵; CARVALHO, 1967 [1903]; GALENO, 1969 [1865]; SERAINE, 1983 [1968])⁶ e não trazem tantas observações sobre a mesma. Em 1979 ocorreu a publicação de um texto de Oswald Barroso sobre os Cocos de Majorlândia, republicado em 1982, este já se diferencia dos demais trabalhos por se propor a investigar a dança em uma localidade específica e não se constituir de comentários gerais sobre a mesma. Os Cocos, também, são abordados em um trabalho do pesquisador Gilmar de Carvalho (2005) que discute a cultura popular no Ceará, destinando uma atenção às brincadeiras de praia. Ainda nos anos 2000 surgiram estudos mais densos sobre os Cocos no Ceará (AMORIM, 2008; FARIAS, 2012; ARAUJO, *op. cit.*).

² Os instrumentos, normalmente, utilizados na dança do Coco são o caixão, o zambê e o ganzá. Entretanto, nos grupos estudados aparece a presença do pandeiro, do bumbo, do triângulo e, até, de instrumentos de corda como o violão.

³ A umbigada é o ato dos dançadores encostarem seus umbigos, pode ser simulado, em sinal de desafio.

⁴ A dança é desenvolvida em sua capital, a cidade de Fortaleza, especialmente pelos pescadores do Mucuripe; no litoral leste cearense em praias como Iguape, Majorlândia, Canoa Quebrada e Quixaba; no litoral oeste em localidades como Pecém, Almofala, Trairi e Caetanos de Cima; no sertão cearense, mais especificamente, na região do Cariri.

⁵ Abordaremos a obra do folclorista caririense no próximo tópico deste capítulo, pois que as ponderações sobre os Cocos são relativas à prática realizada no Cariri, recorte espacial deste estudo, temática do tópico seguinte desta dissertação.

⁶ O esforço em elaborar uma síntese desses estudos foi realizada por Ninno Amorim (*op. cit.*). A contribuição em refazer esta síntese está em procurar outros elementos e atualizá-la, no sentido de incluir outras obras de folcloristas e os estudos acadêmicos mais recentes, como o próprio trabalho desenvolvido pelo antropólogo.

No Ceará a prática cultural vem sendo consolidada como uma dança típica da zona costeira, dança de pescadores, inclusive, atualmente os grupos utilizam como figurino a própria roupa da pesca, ou uma alusão a ela⁷, Neste cenário, destacam-se os Cocos do Iguape e do Balbino (AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*). Mesmo com esta configuração atual, os jornais afirmam que a dança teve origem no sertão do Estado:

Coco de Praia: surgiu nos engenhos, no meio dos reduzidos contingentes de negros existentes no Ceará e se difundiu pelo litoral, nas colônias de pescadores. Da ocupação em quebrar o coco nasceu uma cantiga de trabalho, ritmada pela batida das pedras quebrando os frutos, transformando-se, posteriormente, em dança com uma variedade de temas e formas. (*Diário do Nordeste*, Fortaleza, 11 dez. 2005, p. 4).

A dança tem sido tradicionalmente realizada por homens, raras exceções, quando as mulheres aparecem seu número é menor comparado ao dos homens⁸. A presença das mulheres nos Cocos do Ceará é mais frequente nos praticados no sertão e atualmente, contudo, estes não possuem grande visibilidade (FARIAS, *op. cit.*), no jornal aparece que no Estado: “há portanto, o Coco de praia, do qual participa, apenas, o elemento masculino e o Coco de Sertão, dançado aos pares (homens e mulheres), numa forma rítmica altamente contagiante e sensual” (*Diário do Nordeste*, Fortaleza, 31 out. 1986, p. 6).

Percebe-se que os estudos sobre os cantos dançados iniciaram-se inseridos nos estudos do folclore nordestino. Com um caráter romântico, esta abordagem pensa que as manifestações folclóricas estão ameaçadas pelo processo de modernização, necessitando, portanto, de preservação, ou de resgate (BURKE, 2005). As primeiras obras sobre os Cocos estão mais interessadas em descrever o canto e a dança, buscar origens, catalogar músicas, ou seja, produzir registros, sem propor questionamentos ou problematizações. As pesquisas acadêmicas mais recentes inserem a compreensão dos Cocos nos estudos sobre “cultura popular”, levantando problemáticas voltadas a questões sobre o ensino, à patrimonialização, à etnia, às políticas públicas, à produção de significados, entre outras. Porém, Ninno Amorim (*op. cit.*) questiona o entendimento dos Cocos como pertencente à “cultura popular”, sua

⁷ Registros da pesquisa realizada para a Funarte por Aloysio de Alencar Pinto, em 1975, afirmam que os pescadores cearenses utilizavam “roupa comum” para dançar os Cocos, mas que em dias de festa havia um figurino próprio para a dança, a vestimenta do jangadeiro. (AMORIM, *op. cit.*). O grupo de Coco de Balbino utiliza a roupa completa da pesca como figurino, o grupo de Coco do Iguape e outros grupos se apropriam de elementos da roupa da pesca e inserem novos elementos.

⁸ O Coco do Iguape, por exemplo, possui a presença de uma mulher, a Klevia Cardoso, que, além de dançadeira, é a organizadora do grupo, sendo a responsável, por exemplo, por agendar apresentações e articular o deslocamento dos brincantes. Atualmente vem ocorrendo a busca pela reconstrução da história de comunidades tradicionais, o que envolve o ensino/retorno de suas práticas culturais, através da escola, um movimento que se percebe, sobretudo, no litoral Cearense – assim, temos a existência de seis grupos de Coco compostos por crianças e adolescentes, meninos e meninas, como em Majorlândia, Quixaba, Canoa Quebrada, Pecém, Trairi e Caetanos de Cima. Estas informações foram observadas a partir da análise do *Documentário SESC Cocos de Beira-Mar*, de direção de Henrique Dídimo, lançado em 2012.

argumentação gira em torno da criação da categoria e de seus primeiros usos, opta, então, por compreendê-los como manifestação cultural.

De fato, a noção do que é o “popular” é polêmica e delicada, não permite uma definição fechada, ou consensual. O conceito foi criado em oposição ao que seria uma “cultura erudita”, existindo dois polos que estruturariam a sociedade – a cultura popular e a cultura erudita – um pertencente aos subalternos e o outro às elites, um sendo dominado e o outro dominante. Esta primeira noção de “cultura popular” gerou abordagens que ora compreendiam-na como a cultura verdadeira, pura e ingênua, mas oprimida, precisando ser “salva ou vista” e ora como a cultura que reproduz e reflete o que “vem de cima”, sem originalidades, produzida por “desvios e deturpações”, por vezes nem considerada uma cultura (BURKE, *op. cit.*)⁹.

Diante deste panorama, tomamos o posicionamento de compreender os Cocos como práticas das culturas populares. Todavia, nosso entendimento difere do exposto sobre “cultura popular”. Uma primeira distinção está na proposta de ampliação das noções – tanto de cultura como de popular. Entendemos as culturas como teias de significados tecidas e transmitidas pelos homens a partir de suas interações com a natureza e a sociedade (GEERTZ, 1989). Como construção social, as culturas são produzidas em tessituras de tensões e de conflitos, são híbridas e dinâmicas, estão em movimentos (BHABHA, 2003).

Não é possível uma definição precisa de culturas populares, mas, para Martín-Barbeiro (1997), os populares possuem: “a capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através do qual filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem, de sua memória histórica” (p. 95). Assim, as práticas culturais populares realizadas no cotidiano de sujeitos socialmente e historicamente marginalizados ganham sentidos e realidades próprias em contextos específicos, não são isoladas e homogêneas, pois estabelecem diálogos com as culturas “letradas” e de “massas”. Portanto, o processo de “apropriação, filtro, reorganização, recriação” se dá circularmente, em mediações, possibilitando não que existam dominações e subordinações culturais, mas interações, traduções, até hibridações, que se constituem em movimentos gerados/geradores por/de tensões e de relações de poder (GINZBURG, 1998; CANCLINI, 2008).

Segundo Isabel Guillen (2007a, p. 28), “a utilização do conceito de cultura popular ainda é válida na medida em que marca o lugar social onde é produzida, permitindo a

⁹ Estas concepções estão relacionadas com como a noção de “cultura” foi compreendida em diferentes épocas e sociedades.

fluência das diferenças num mundo onde tudo se imiscui e se transmuta, bem como os diferentes significados que as práticas culturais adquirem no seu fazer”. Isto posto, os Cocos podem ser compreendidos como *práticas das culturas populares*, uma vez que são modos de criar desenvolvidos a partir de saberes/fazeres compartilhados por determinado grupo na produção de objetos culturais. Para além da ação de dançar e de cantar, os Cocos se constituem dos saberes envolvidos, dos usos, das formas, das representações e dos significados que constroem e são construídos na/pela prática em um processo recíproco que cria formas de existir e de significar o viver (CHARTIER, 2002). Existindo uma variedade de Cocos que produzem diversos sons, movimentos, texturas, sabores, sentidos e sentimentos que se revelam como convites a um bailar poético.

II - O CARIRI E OS COCOS: “O OUTRO TEMPO”

O Cariri é uma das quatorze regiões que compõe o Estado do Ceará. Possui uma área que corresponde a 16.350,40 km² e agrega 28 municípios. Seu nome deriva dos Kariris, grupo indígena que habitou o território antes de sua colonização. A região faz fronteira com outros Estados – ao sul com Pernambuco, ao oeste com Piauí e ao leste com a Paraíba –, inclusive: “Por ser território fronteiriço, sua formação política, econômica, histórica e cultural deve muito a fluxos migratórios que datam do século XVIII, quando se iniciou sua colonização” (SEMEÃO, 2014, p. 1).

Diferente do sertão nordestino, o Cariri não é caracterizado pela pobreza no solo, pelo clima semiárido ou pela vegetação da caatinga, em decorrência de se constituir como um vale em meio a Chapada do Araripe, possui uma vegetação diversificada, solos férteis e clima mais ameno, o que gerou sua posição de destaque em razão do seu desenvolvimento econômico, ainda durante a Província, pelo cultivo de cana-de-açúcar e da pecuária. (PINHEIRO, 2010).

O Cariri é considerado o “celeiro cultural” do Estado do Ceará devido a sua significativa dinâmica cultural, é palco de diversos grupos de cultura popular, como bandas Cabaçais, grupos de Reisado, Maneiro Pau, Coco, entre outros. A pesquisa centra-se nos municípios de Juazeiro do Norte e do Crato, tendo em vista que foram neles que identificamos os sujeitos produtores da dança do Coco. As cidades estão localizadas, respectivamente, a 540

e a 529 quilômetros da capital cearenses e correspondem à Região Metropolitana do Cariri, criada pela Lei Complementar Estadual n. 78, sancionada em 29 de junho de 2009.¹⁰

O Crato situa-se no sopé da Chapada do Araripe e faz divisa com o Estado de Pernambuco. Atualmente, possui uma população estimada de 128.680 habitantes e uma área territorial de 1.176,467 km². Juazeiro do Norte, que até 1911 era uma vila pertencente ao Crato, possui uma população aproximadamente de 266.022 habitantes e seu território corresponde a 248,832 km², sendo o terceiro município mais populoso do Ceará. (IBGE, 2015).

Ao nos depararmos com a realidade estudada, percebemos a necessidade de recuar no tempo, em razão de que as falas das(os) depoentes sobre os Cocos no Cariri remetem-se a “um outro tempo”, fazendo referências à existência desta prática cultural através da evocação de um tempo chamado de “antigamente”, como podemos observar na fala de “Seu” Chico¹¹: “Isso é uma coisa muita antiga, isso já vem de longe, essas brincadeiras são antigas, através da antiguidade as pessoas vão se aproximando e vão pegando gosto” (*Francisco José de Lima, Crato – CE, 13 nov. 2014*).

Não buscamos mapear as origens da dança na região pesquisada, pretendemos compreender como as atuais dançadeiras e cantadeiras de Coco representam este “outro tempo”, porém, faremos, também, considerações sobre como a prática ocorria naquele momento, identificando traços e encontros com a manifestação realizada em outras localidades, o que revela movimentações das culturas populares.

As mulheres elaboram uma representação de um tempo passado que propomos entender na perspectiva de Roger Chartier (*op. cit.*) ao apontar uma ambiguidade nesta noção, uma vez que uma representação demarca a presença de uma ausência e, ao mesmo tempo, instaura uma imagem com palavras, figuras, gestos, etc. Ou seja, representar é estar no lugar, presentificando algo ausente. A força das representações não estariam, portanto, na sua verdade, mas sim na sua capacidade de legitimar práticas presentes¹². Esta representação, segundo Sandra Jatahy Pesavento (2008, p. 40): “não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”. Representar é, por

¹⁰ Informações disponíveis no *Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável: Território Cidadania do Cariri*, realizado pelo Instituto Agropolos do Ceará em 2010.

¹¹ Francisco José de Lima, vulgo “Seu” Chico, é agricultor, reside no sítio Quebra, localizado na zona rural do Crato. “Seu” Chico exerce a função de tocador de violão no grupo de Coco Amigas do Saber (Crato – CE) e é casado com a dançadeira Toinha que brinca Coco nos grupos Amigas do Saber e Frei Damião (Juazeiro do Norte – CE).

¹² Esta questão será aprofundada no segundo capítulo desta dissertação.

consequente, apresentar algo, uma construção que é produzida por experiências com uma materialidade e que gera, justifica e legitima condutas e práticas sociais.

Os depoentes dos quais utilizaremos as falas para embasar esta reflexão constroem representações sobre um tempo passado a partir de experiências tidas neste tempo, ou com sujeitos que os vivenciaram. Estas não são reflexos deste tempo, mas construções possíveis e realizadas no presente destes sujeitos, sendo, portanto, influenciadas por ele.

Nas memórias das atuais dançadeiras e cantadeiras de Coco sobre a origem da dança na região do Cariri cearense há a referência a três atividades: a tapagem dos chãos das casas de taipa, o plantio de arroz e a farinhada, sendo a primeira mais recorrente, vejamos:

Sempre era assim, quando construía a casa de taipa que eles levantavam com a madeira e tudo e tapava a casa, aí eles convidavam as pessoas vizinhas para aterrar a casa: “vamos aterrar a casa, convida o pessoal para nós aterrar o barro dançando o Coco!”. Todo mundo ia dançar o Coco pilando o chão da casa. Também no plantio de arroz. (*Mestra Maria da Santa*, Crato – CE, 04 ago. 2013)¹³.

Como podemos observar, a fala remete a “um outro tempo” no qual se dançava para finalizar a construção das casas de taipa, aterrando o chão da mesma, ou durante o plantio de arroz. Em outra fala, temos que: “[...] a gente brincava nas casas de farinha, nas farinhadas, tapagem de casa [...] a gente trabalhava o dia todinho, aí de noite, aí juntava aquela moçada, aquela rapaziada, aí ia brincar, era a diversão da gente”¹⁴.

Entrelaçam-se momentos marcados pelo trabalho e pela vida cotidiana nas narrativas sobre a origem da dança do Coco na região do Cariri. Esta associação, como abordado no tópico anterior, é recorrente quando investigamos as narrativas de origem desta prática cultural no Nordeste, remetendo a narrativas relacionadas ao trabalho de catar e quebrar coco, ou, ainda, fazendo referência aos engenhos e aos escravos. Porém, como assinala a fala de Maria de Lourdes, o momento emanava diversão, ludicidade, era uma brincadeira. Então, concordamos com Mário de Andrade considera que, mesmo a dança surgindo em diferentes lugares, como no Cariri, ligada a atividades laborais, esta não pode ser entendida como o que nomeou de cantiga de trabalho, dado que há uma maior complexidade na sua criação, porque envolve diversos significados (ANDRADE, *op. cit.*; AMORIM, *op.cit.*).

É possível realizarmos um paralelo entre as narrativas de origem da dança do Coco no Cariri e na praia do Balbino. As narrativas dos moradores de Balbino, como já

¹³ Maria Luciê Nogueira, 58 anos, vulgo Maria da Santa, é agricultora, nascida no sítio Juá, atualmente moradora do sítio Quebra, ambos no Crato. Maria da Santa é Mestra de Coco do grupo Amigas do Saber (Crato – CE).

¹⁴ Depoimento de uma das Mestras do grupo Agente do Coco da Batateira, Maria de Lourdes. Disponível no *Documentário Coco da Batateira*, produzido pela TV Casa Grande, sem data registrada.

citamos, afirmam que a prática se desenvolveu pela falta de uma brincadeira, ocorrendo com a volta dos pescadores do mar, promovendo um momento de diversão e de celebração da pesca e da vida, resultando, portanto, de forma ritualística, na separação entre o tempo do trabalho e o tempo do lazer (FARIAS, *op. cit.*). Há, desta forma, uma diferença com relação às narrativas no sertão do Cariri que, ao invés de apontarem separações do tempo do trabalho com relação ao tempo do lazer, revelam a união entre estes dois tempos, visto que enquanto tapava-se o chão das casas, colhia-se o arroz, ou produzia-se a farinha, cantava-se e dançava-se. Contudo, os Cocos no Cariri também eram diversão e celebração, seja de uma nova casa ou do alimento.

As referências a estes momentos são, similarmente, construídas e percebidas nas letras de músicas criadas pelas atuais Mestras de Coco, por exemplo: “O povo trabalha e canta, sem nunca se casar/Na casa de farinha tem massa pra peneirar/ Vamos menina, vamos, vamos trabalhar/Vamos quebrar o coco para ver o que vai dar.”¹⁵

Mais uma vez, a dança é associada ao trabalho, fazendo alusão à produção na casa de farinha. A expressão “vamos quebrar o Coco” é comum no vocabulário das(os) coquistas para simbolizar a realização da prática e que, segundo Câmara Cascudo (*op. cit.*), relaciona-se ao surgimento dos Cocos ligado ao trabalho da quebra do coco realizado pelos escravos, sendo apropriada pelas brincantes e utilizadas com o mesmo sentido – o de convidar para se praticar a dança.

Sobre como era a dinâmica dos Cocos neste “outro tempo”, temos que:

Aí antigamente o Coco era diferente, porque antigamente era mais Coco de roda, Coco travessão. [...] Era mais final de semana, quando tinha casa para construir, convidava todo mundo, começava de noite e terminava só de manhã [...] era só uma lata, simplesmente uma lata com milho ou pedra dentro, porque nem o ganzá a gente conhecia pra falar a verdade. (*Mestra Maria da Santa*, Crato – CE, 04 ago. 2013).

Era quase todo sábado! E, os instrumentos era um único só! Hoje o povo bota violão, bota isso, bota aquilo, naquele tempo nosso não tinha isso, era um único só, era uma lata dessas de leite Ninho, ela meia de milho, e ele cantando e ele balançando aquele ganzá, que chamava ganzá, e nós dançava a noite toda, quando era no outro dia amanhecia branco até a pestana de poeira. (*Mestra Naninha*, Crato – CE, 4 ago. 2013)¹⁶.

As falas das Mestras revelam aspectos sobre a execução da dança no passado, dentre estes, podemos destacar: os dias de realização, a produção do ritmo, a duração, a

¹⁵ A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Faixa 5. In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIÃO et al., *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013.

¹⁶ “Dona” Ana, vulgo Naninha, 76 anos, nascida no Crato, é agricultora, costureira e Mestra de Coco do grupo Coco da SCAN (Crato – CE).

dança, a dinâmica da prática e os sujeitos. Temos que a dança era produzida, principalmente, nos dias de final de semana, pois estes eram os dias para se tapar os chãos das casas e os dias que possibilitavam o lazer.

Sobre o ritmo percebe-se que a sua produção é atribuída a um único instrumento utilizado, este era criado de forma improvisada com o que os brincantes possuíam, trazendo objetos e materiais de seus cotidianos para a confecção do mesmo, como também relata Antônia Maria¹⁷: “[...] nessa época não tinha ganzá, nada. Juntava caroço de milho, ou, então, com pedra, e só o balanço, a gente brincava até de madrugada, era muito bom, muito animado” (Crato – CE, 4 abr. 2014). Portanto, nas memórias das depoentes o instrumento responsável pela produção do ritmo dos Cocos era uma lata ou garrafa na qual se colocavam pedras ou caroços de milho para gerar um som que poderíamos considerar semelhante ao do ganzá.

Segundo relatam estas três depoentes, a dança não possuía hora para acabar, esta questão pode ser explorada na narrativa de outra dançadeira:

[...] começava às 18:00 da noite e ia até às 6:00 da manhã, fazendo o aterro de casa, que nesse tempo não existia negócio de cimento para acimentar, então, a gente dançava até umas certas horas, aí quando começava a subir uma poeirinha, aí o dono da casa vinha e dava uma aguada e a gente largava o pé para cima dançando, pilando, quando amanhecia o dia tava igual a isso aqui [pisa no chão acimentado]. (Maria do Socorro da Silva Frutuoso, Crato – CE, 7 abr. 2014)¹⁸.

A partir das falas de Mestreira Maria da Santa, da dançadeira Maria do Socorro e da Mestreira Naninha, observamos que a dança iniciava-se no início da noite indo até o amanhecer, não havia uma duração regulada, por vezes o trabalho acabava e continuava-se a dançar, amanhecendo o dia com os chãos das casas lisos e os corpos marcados pelas poeiras emanadas da criação poética e laboral. Sobre estas produções, alguns depoimentos fornecem representações mais detalhada:

[...] na época que se construía casa de taipa, que hoje é difícil de se ver casa de taipa. [...] que quando eu nasci era uma casa coberta com palha de coco, era, e ao redor cercada era de palha, mas quando eles faziam aquela casa, primeiro cavava meio mundo de buraco, tirava as forquilha, aí botava as forquilha e as linha, aí chimitiava todinha com os enchimentozinho, formando as parede, aí tirava as varas, envarava todinha, quando não era com cipó era com arame, cipó cururu, cipó lagartixa, aí depois que envarava a casa, aí eles tapava a casa, aí formava aqueles mutirão [...] todo mundo tapava aquela casa, aí quando dizia “olha, a casa tá tapada, vamos convidar o povo e vamos aterrar”, então, os homens colocava muito barro dentro daquela casa, aí planeava, malhava com malho, [...] depois de todo barro jogado naquela casa, malhado e tudo, aí dizia “agora de noite vamos dançar o Coco pra nós

¹⁷ Antônia Maria, 59 anos, é agricultora e dançadeira no grupo Amigas do Saber (Crato – CE).

¹⁸ Maria do Socorro da Silva Frutuoso, 62 anos, é agricultora e dançadeira de Coco no grupo A gente do Coco da Batateira (Crato – CE).

aterrar o aterro pra ficar bem apilhado”, aí convidava todo mundo, aí todo mundo ia, caía dentro do Coco, passava a noite todinha, aí na época era o finado Antônio Pereira e o finado Quinco, que a gente chamava Joaquim Pedro. (*Mestra Maria da Santa*, Crato - CE, 4 abr. 2014).

As memórias trazem elementos que compõem cenas deste “outro tempo” e do dançar praticado. Apontam que o turno da manhã era marcado pelo trabalho de cavar o barro, normalmente feito pelo homem, e de carregar a água, feito pela mulher, preparando o ambiente para tornar possível a tapagem do chão e o dançar realizado no turno da noite, a fala de Maria Luciê Nogueira, *Mestra Maria da Santa*, fornece uma maior riqueza de detalhes sobre o processo, sobre as etapas existentes na construção das casas.

Entramos no último elemento, os sujeitos que praticavam os Cocos. Sobre estes podemos extrair elementos que nos permitem ir criando uma cartografia dos sujeitos que praticavam os Cocos no Cariri e dos locais em que estes eram praticados. Nas narrativas emergem menções, especialmente, a homens como Mestres de Coco – apenas uma mulher é citada, chamada de Antônia Rodrigues –, como Antônio Morais da Silva, Joaquim Preto, Antônio Pereira, Chico Carnaúba, João Rodrigues Faustino, Antônio Rodrigues, Roseno, Paulo, Bastião Rosa. Há, igualmente, a referência a diversos lugares, todos sítios, como Juá, Baixio do Muquém, Faustino, Riachão, Bonfim e Baixa Dantas.

Desta forma, com base nas entrevistas, observa-se que a prática concentrava-se na zona rural de Crato e de Juazeiro do Norte, com maior concentração no Crato, sendo puxada, principalmente, por Mestres homens. É recorrente as mulheres atribuírem a prática dos Cocos como própria do “povo mais velho” e este “povo” seria, como dizem, “papai”, “tio”, “tia”, “mãe”, avó”, “avô”, “padrinho”, em outras palavras, sujeitos com os quais possuem parentescos, indicando que a mesma configura-se como uma prática que possui referência familiar, uma herança geracional, entendimento correspondente ao percebido por Gilmar de Carvalho (*op. cit.*) em seu encontro com os Cocos de Majorlândia, como vimos anteriormente.

Notamos, na maioria das falas, que os Cocos se constituem coletivamente e comunitariamente, inclusive a agricultora Maria da Santa cita um “mutirão” para fazer menção aos sujeitos que iam dançar, assim, homens, mulheres e crianças faziam parte do momento que parecia se configurar como uma celebração, uma festa. A constituição da dança do Coco como uma dança coletiva foi observada por outros pesquisadores de diversos Estados, como Paraíba e Rio Grande do Norte (ANDRADE, *op. cit.*; CASCUDO, *op. cit.*; AYALA et al., *op. cit.*; entre outros), entretanto, no Ceará, como já assinalamos no momento inicial deste capítulo, os Cocos destacam-se nos eventos culturais e na mídia com uma configuração de dança de homens, pescadores (AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*).

Na região do Cariri realizamos entrevistas com Mestras que apontam outras configurações da dança. Segundo Mestra Marinêz: “Antigamente na dança do Coco criança não podia brincar, só podia brincar adulto, homens e mulheres” (*Mestra Marinêz, Juazeiro do Norte – CE, 5 ago. 2013*). Há na fala da Mestra um recorte de idade que destaca a não participação de crianças na dança. Já na fala de Mestra Valquíria temos a indicação de que: “naquele tempo não tinha tanta mulher assim para ser as pareia, era mais homem, homem com homem” (*Mestra Valquíria, Crato – CE, 8 ago. 2013*). Segundo Valquíria, existia a participação de homens e mulheres na dança, porém havia uma predominância dos homens como sujeitos do saber/fazer dos Cocos, ocorrendo casos em que os pares compostos para dançar eram de homens com homens.

Recorrendo à literatura local sobre o tema, encontramos uma breve anotação sobre os Cocos na obra do folclorista José Alves de Figueiredo Filho (*op. cit.*), afirmando que “no Cariri é sempre dançado por homens, em folguedos fora de casa. No terreiro ou na sala, há a presença dos dois sexos” (p. 61). A observação realizada é relevante por apontar uma diferente organização da dança no “outro tempo” que corresponde a uma divisão espacial de gênero, no sentido de que a prática em espaços privados era permitida para as mulheres, todavia em locais públicos era restrita aos homens¹⁹.

As memórias sobre os Cocos no Cariri se revelam, portanto, como narrativas abertas, são constituídas por vivências passadas ou lembranças sobre o passado, ambas compartilhadas, construindo uma memória coletiva articulada às experiências e às memórias individuais (HALBWACHS, 2006). Por isso, determinados elementos são recorrentes nas falas das dançadeiras, enquanto outros são revelados apenas na fala de uma depoente – dentre aqueles podemos citar a prática sendo realizada para tapar os pisos das casas, sobre estes podemos citar a exclusão das crianças na manifestação cultural. Assim, temos uma constituição polifônica desta prática cultural, seus cantos e passos não estavam centrados em apenas um local, ecoando sons e poesias em diversas paisagens, podendo ser praticados por homens, mulheres e crianças, havendo uma predominância dos homens como Mestres – papel central, tendo em vista que são os responsáveis por cantar e puxar o canto e a dança.

III – SOBRE TRÂNSITOS CULTURAIS NOS COCOS CARIRIENSES

Sobre as origens dos Cocos no Cariri não há considerações realizadas na obra de Figueiredo Filho (*op. cit.*), identificamos uma pequena nota na obra de Alceu Araújo (2004, p.

¹⁹ Esta observação será retomada em discussões teóricas no próximo tópico e, mais densamente, no último capítulo desta dissertação.

240) sugerindo que a dança praticada no sul do Ceará: “É de nítida influência alagoana, dos romeiros da Terra dos Marechais que se dirigiram a Juazeiro do Norte [...] Na exibição que presenciamos em Juazeiro do Norte em junho de 1962, o único instrumento usado era um idiofônio²⁰ – um ganzá”. O autor percebe uma influência alagoana no Coco praticado em Juazeiro do Norte, mas não aponta fontes, ou uma comparação entre ambos, para mostrar os elementos identificados que possuiriam em comum as práticas realizadas nos dois locais. Entretanto, através das narrativas realizadas, da pesquisa desenvolvida e de uma revisão bibliográfica, podemos inferir que há ligações e há elementos que dialogam entre os Cocos caririenses e os Cocos alagoanos, pernambucanos, paraibanos e potiguares.

Uma primeira consideração que pode juntar-se a de Araújo (*op. cit.*) é, por exemplo, a existência de um coquista alagoano que migrou para Juazeiro do Norte e é a referência dos Cocos “do outro tempo” no município, “tio Dunízio”. Além dele, entre as atuais dançadeiras, Mestras e tocadores, temos sujeitos que migraram de Pernambuco – como Mestre Edite e Terezinha – e de Alagoas – como Maria das Dores e Expedito. A dançadeira Maria das Dores narrou, inclusive, que conheceu a prática no Sítio Baixa Dantas, local que foi moradia de romeiros migrantes de várias regiões do Nordeste, como Paraíba, Alagoas e Pernambuco. A migração de romeiros e de sertanejos que buscavam melhores condições de vida para o Cariri por conta do ambiente religioso criado em torno do Padre Cícero e por conta da prosperidade da terra, foram fundamentais na urbanização das cidades, em especial de Juazeiro do Norte e do Crato (QUEIROZ; CUNHA, 2014), e estes migrantes levam consigo seus saberes e suas práticas culturais.

Assim, observamos semelhanças com relação aos Cocos realizados no Cariri e nestes demais Estados – na música, no dançar e nas nomenclaturas utilizadas para representar seus elementos constituintes. Porém, é importante pontuarmos que estas equivalências se dão em decorrência dos movimentos dos sujeitos, como as migrações que citamos, que proporcionam encontros, trocas, que produzem trânsitos e circulações culturais (APPADURAI, 1996).

Identificamos correspondências em diversos versos de Cocos, ou até quadras completas, cantados no Cariri com relação a versos cantados em outros Estados. Nos Cocos de Cabedeu, zona costeira da Paraíba, coletados e registrados por Altimar Pimentel (*op. cit.*) mapeamos dez correspondências. Os versos possuem a mesma ideia central, porém alguns outros versos foram inseridos, ou palavras modificadas, algumas apenas possuem variação na

²⁰ São os instrumentos que produzem o som através de sua vibração, por exemplo, pelo atrito ou pela agitação, como o reco-reco e o ganzá.

pronúncia. Esta modificação identificada pode possuir relação com o desenvolvimento do Coco no Cariri, seu contexto e sua apropriação, marcado pela emergência da figura feminina. Outras similaridades foram identificadas com relação aos Cocos coletados por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco (2002).

No dançar mapeamos que nomenclaturas usadas pelos sujeitos desta pesquisa, como “Coco travessão”, “Coco de roda”, “toadas ou toeiras”, “trupé ou tropel”, são encontradas nos Cocos de outros Estados, principalmente de Alagoas e da Paraíba. Estas nomenclaturas não são utilizadas nos Cocos da zona costeira do Ceará, com exceção da “Coco de roda”. O “Coco de roda” e o “Coco travessão” caracterizam modalidades da dança, citadas por Mestre Maria da Santa como típicas de antigamente. Os “Cocos de roda” são comuns nos Estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas (PIMENTEL, *op. cit.*; ANDRADE, *op. cit.*; VILELA, *op. cit.*, entre outros). Porém, verificamos o “Coco travessão” apenas em Alagoas (VILELA, *op. cit.*).

A dança neste “outro tempo” era desenvolvida através do passo da umbigada. “Seu” Expedito²¹ afirma que: “O Coco antigamente era o Coco umbigada, era muito agressivo, era homem com mulher” (*Expedito José da Silva*, Crato – CE, 13 nov. 2014). Como abordamos a umbigada era/é passo característico dos Cocos em outros Estados do Nordeste (ANDRADE, *op. cit.*; PIMENTEL, *op. cit.*).

A palavra “trupé” ou “tropel”, utilizadas por algumas brincantes do Cariri para nomear o que outros grupos do Estado do Ceará chamam de sapateado dos Cocos, é típica dos Cocos Alagoanos²². O trupé, ou o sapateado, dos Cocos, tanto em Alagoas como no Ceará, na região do Cariri, produz um som que compõe, junto aos instrumentos utilizados, a melodia dos Cocos. Por fim, investigamos o uso das nomenclaturas “toadas, toeiras” utilizadas para referenciar as músicas de Coco cantadas pelo grupo *A gente do Coco da Batateira*, esta nomenclatura usada com relação aos Cocos detectamos, apenas, na obra do cantor alagoano Jacinto Silva que se consagrou em Pernambuco como cantor de Forró e de Coco sincopado.²³

Esta paisagem composta por movimentos de aproximações e de distinções entre os Cocos de diversos lugares onde são dançados – Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Rio

²¹ Expedito José da Silva é esposo de Mestre Maria da Santa, nasceu em Alagoas, mas reside no sítio Quebra, localizado no Crato, e é tocador de pandeiro no grupo Amigas do Saber (Crato – CE).

²² Disponível em: <<http://www.gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=247296>> Acessos em: 17 dez. 2014.

²³ Modalidade da música dos Cocos que se assemelha a um trava-língua, com emboladas aceleradas e o recurso do trava-língua com pique de embolada, caracteriza-se por explorar o tempo da música, introduzindo divisões e quebras no canto para alongar ou comprimir a métrica. Cf. Disponível em: <<http://www.pulaomuro.blogspot.com.br/2013/08/o-coco-sincopado-de-jacinto-silva.html>> Acessos em: 17 dez. 2014.

Grande do Norte, e mesmo entre localidades dentro do Ceará, como o litoral e o sertão – atravessa territórios e temporalidades. Independente da origem da prática cultural ela é ressignificada e possui uma poética própria a cada lugar/época/sujeitos.

Destarte, os Cocos – suas origens e seus saberes/fazeres diversos –, enquanto práticas das culturas populares que se constituem em trânsitos culturais, revelam elementos que se tangenciam em conformações rizomáticas. Compreendemos uma figuração da realidade como rizoma através de Gilles Deleuze e de Félix Guattari (1995). Os autores concebem o rizoma como um labirinto, sem fim e nem começo, sem centro e periferia, sendo uma estrutura de passagem. Assim, entender a produção/experimentação dos Cocos de forma rizomática quer dizer que não há *um fio de Ariadne*, não podemos demarcar uma trilha linear ou contínua na busca pela “origem histórica” desta prática, apontando um local ou grupo como fundadores da dança a partir dos quais a mesma se difundiu, mas podemos observar configurações dos Cocos que não se constituem essencialmente de unidades, mas de multiplicidades, os Cocos surgem e se apresentam de formas singulares de acordo com as circunstâncias – sujeitos, época, local, etc.

As diversidades dos Cocos e das culturas populares afiguram-se enquanto rizoma, pois, mesmo diante das multiplicidades existentes e da impossibilidade do encontro da origem, de um centro irradiador ou de uma estrutura fixa, suas práticas diversas configuram-se como uma rede de linhas que são lugares de passagens, ou seja, as produções dos fios – dos Cocos e das culturas populares – são marcadas por processos de trocas, de diálogos, por encontros que constroem uma coesão dinâmica, tendo em vista que o dançar e as culturas estão sempre em movimentos, da mesma maneira que o rizoma é um sistema aberto. Portanto, os Cocos no Cariri estão em processos de transformações por movimentos que podem trazer novos passos para o dançar/cantar por meio de mutações como as que surgem em decorrência das apropriações das mulheres dos processos criativos desta dança, sejam como Mestras ou como dançadeiras, produzindo outras poéticas e vias de invenções das culturas populares.

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Ninno. *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*. 2008. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Fortaleza, Fortaleza, 2008.

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

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional – danças. recreação. música*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, v. 2, 2004.

- ARAÚJO, Ridalvo Felix de. *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro*. 2013. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.
- AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- CARVALHO, José Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1967.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4. e.d. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, v.1, 1995.
- FARIAS, Camila Mota. —*O coco vem de dentro da gente*”: ressignificações culturais da dança do coco em Balbino – CE (1997-2012) . 2012. 109 f. Monografia (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.
- FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. *O Folclore no Cariri*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1969.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Apresentação. In: LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Orgs.). *Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós*. Recife: Bagaço, 2007a. p. 19-23.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PINHEIRO, Irineu. *Efemérides do Cariri*. Fortaleza: Edições UFC, 2010 [fac-símile].
- SEMEÃO, Jane. Os intelectuais do Instituto Cultural do Cariri e sua atuação na (re)invenção do Cariri Cearense (1953-1970). In: Encontro Estadual de História, 12., 2014, São Leopoldo. *Anais do XII Encontro Estadual de História ANPUH/RS*, São Leopoldo: s/n, 2014. p. 1-15.
- SERAINÉ, Florival. *Antologia do Folclore Cearense*. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.