

Territórios de Criação

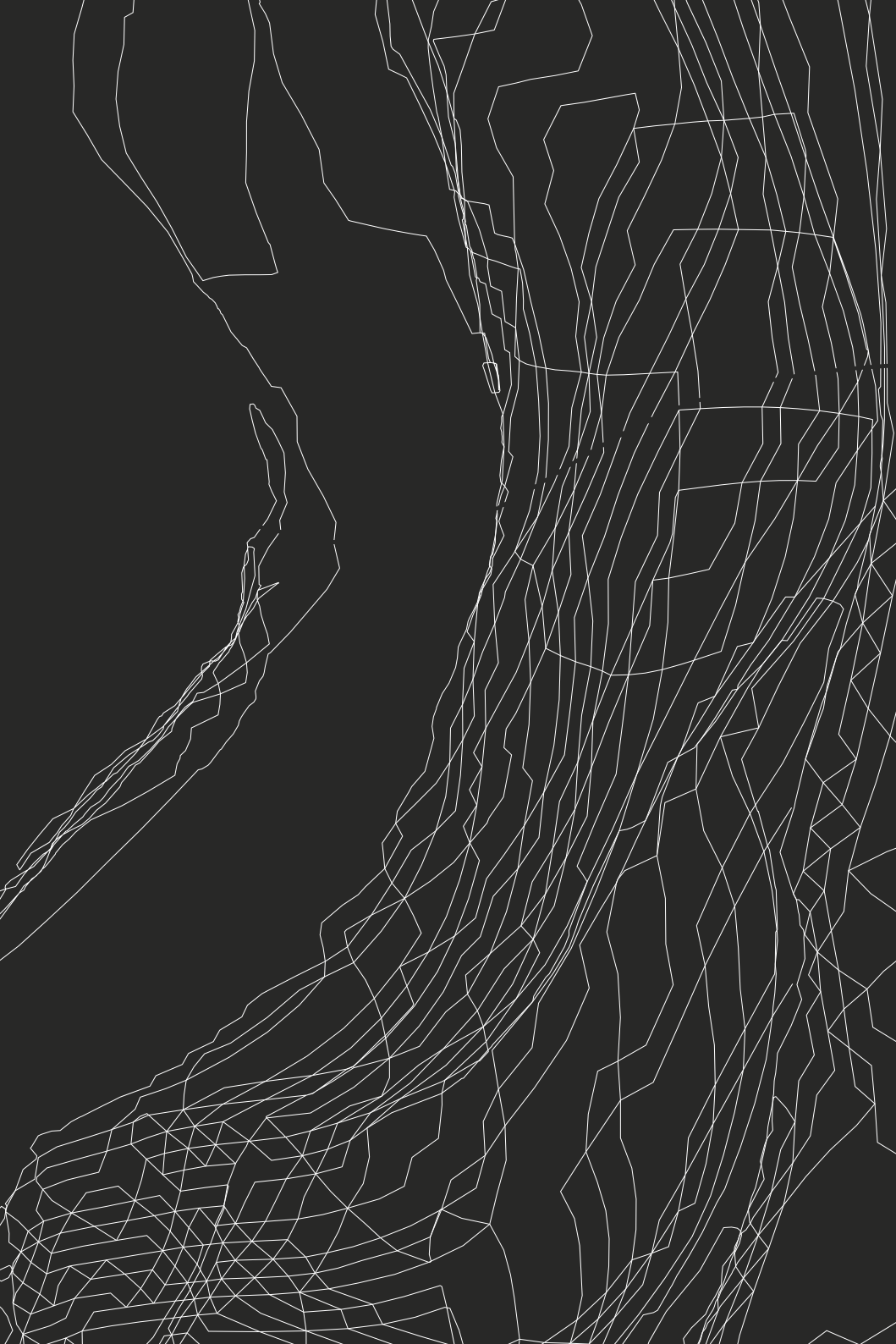
Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

NA PISADA FEMININA DO COCO CEARENSE

Alessandra Sávia da Costa Masullo



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

NA PISADA FEMININA DO COCO CEARENSE

Alessandra Sávia da Costa Masullo

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n.º 156/2022)



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cela de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Geciola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giullianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).

1ª edição. 2025.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão

Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira

Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata

Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Narayana Teles

Georgia Brito Cavalcante

Projeto gráfico e diagramação

Carlos Weiber

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos – CRB-3/785

M424n Masullo, Alessandra Sávia da Costa

Na pisada feminina do coco cearense [recurso eletrônico] / Alessandra Sávia da Costa Masullo. - Fortaleza, CE: Editora da UECE, 2025. (Coleção Territórios de Criação; 1). PDF.

ISBN: 978-65-83910-28-8

<https://doi.org/10.52521/978-65-83910-28-8>

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira. I. Título.

CDD: B869.1

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria

– Fortaleza – Ceará. Cep 60714-903

Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

Dedico este livro a minha irmã
Christiane (*in memoriam*).

“Quando eu ainda não sabia andar, ele me fazia dançar sentada, e, assim que pude me sustentar nas pernas, me convidava a me perder na música como quem se perde num sonho: ‘Dance, dance, Zarité, porque escravo que dança é livre... enquanto dança’. Eu sempre dancei”.

(Isabel Allende, A ilha sob o mar)

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, *performance*, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cela de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

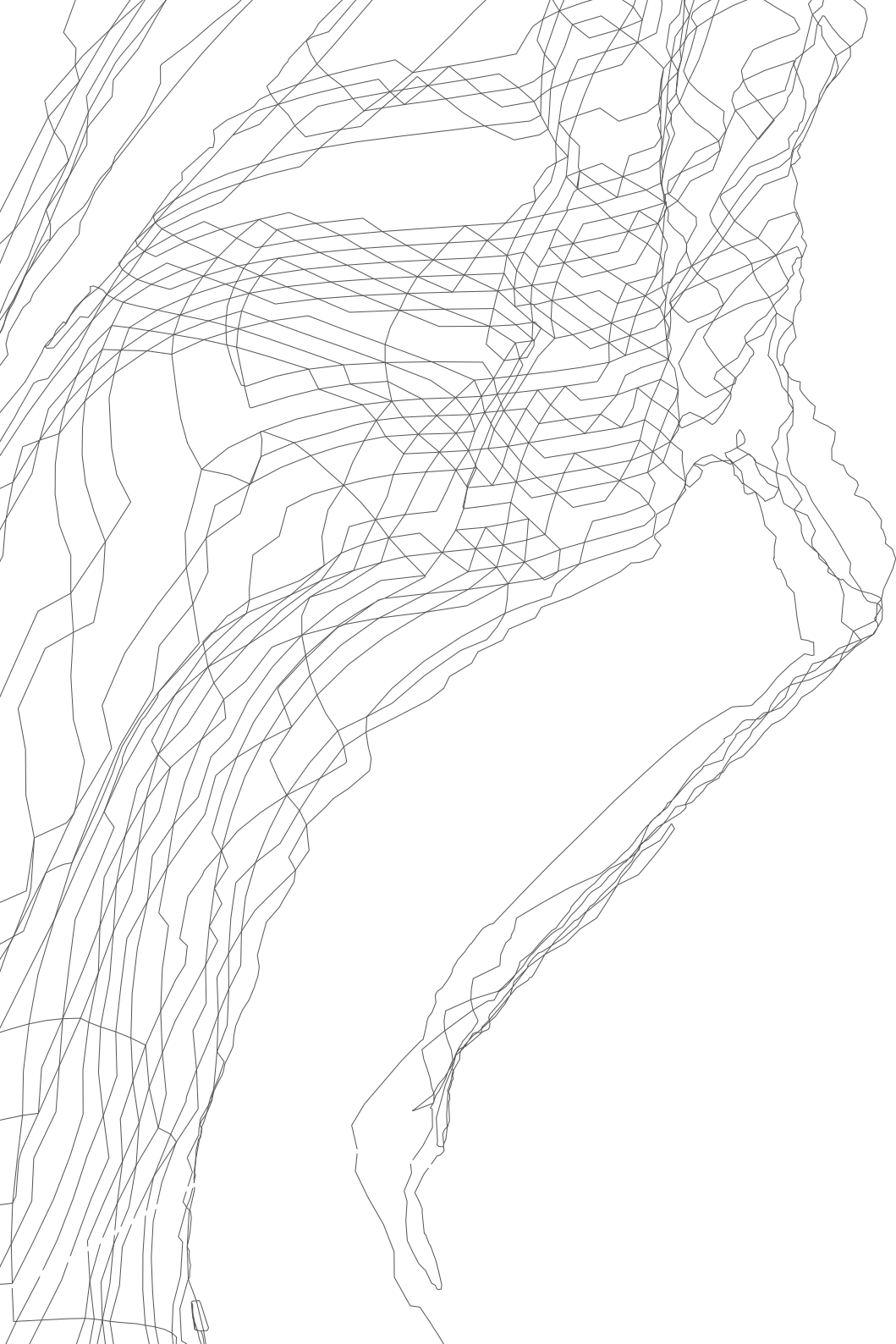
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações voltadas

para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*



Sumário

- 23 Prefácio
- 27 A história da menininha desorientada
- 43 Eu quero um Coco, sinhá!
- 57 Tá caindo fulô!
- 85 Vem, vem Maria! Vem Mariá!
- 131 Considerações finais
- 139 Referências
- 150 Galeria de imagens
- 163 Agradecimentos

PREFÁCIO

Olivro *Na Pisada Feminina do Coco Cearense*, de Alessandra Masullo, é um grande hino às oralidades africanas que se manifestam na rica cultura da brincadeira do Coco, tão presente no Nordeste, e em especial na pisada firme da senhoriaidade das mulheres cearenses que se constituem guardiãs e tesouros vivos dessa tradição afroancestral bem viva entre nós.

A escolha das *Mulheres das Batateiras no Cariri* (Ceará) como copesquisadoras deste belíssimo trabalho de investigação sobre as africanidades que perpassam esse grupo de Coco, não poderia ser mais feliz, pela riqueza de ensinamentos que elas nos brindam. São múltiplos os aprendizados: o rico celeiro cultural que é o Cariri, a força das mulheres desse território cearense que lidaram desde muito cedo com o trabalho agrícola, dentro de um contexto de desigualdade e exploração aguda; a resistência de mulheres negras ou culturalmente empretecidas, lutando por *seu existir* na educação de jovens e adultos, mas também pelos ofícios herdados das oralidades africanas com suas diversas tecnologias como a arte do barro, da costura, e das artes das bonecas; a ciência das rezadeiras e das mezinheiras. E tudo isso transmitido transversalmente nos mutirões de construção de casas, na roça, nos congraçamentos festivos e culinários, nas religiosidades afro ou no catolicismo de preto, dentre tantos outros aprendizados que se nutrem de um Corpo-Memória que jubila pela expressão do seu Corpo-Dança Afroancestral, que tanto canta, poetiza como dança e toca instrumentos.

Não bastasse a representatividade desse grupo de mulheres, temos ainda outros ensinamentos como a derrubada do

etarismo, o enfrentamento ao machismo cotidiano, o empoderamento de mulheres que se assumem multiartistas, transitando por entre as barreiras postas pela concepção fragmentada do conhecimento ocidental moderno. Mas essa é só uma parte do que temos a descobrir nesse estudo. Ele é também a afirmação de uma coquista que vem se formando desde as *Terças negras* do Pátio São Pedro de Recife, em 2000, e o desabrochar de uma pesquisadora que se fortaleceu na relação com os marcadores culturais negros, indígenas e de gênero, que abraça a diferença como virtude, e que se “encontrou” com sua *Ancestralidade* em 2011, nos quilombos da Serra de Novo Oriente. O encontro das duas, pesquisadora e coquista, se dá nesse trabalho de pesquisa.

É um processo exemplar de “dar-se conta” da mulher negra nordestina que é, também, a mulher artista, batuqueira, poeta, cantora e compositora que habita seu corpo. A mulher que, desde uma *Caravana do Ceará* rumo a Belém do Pará, em Santa Maria das Vassouras no Piauí, se junta a outras mulheres potentes, artistas cearenses, no grupo de Coco Maria das Vassouras e que fundam o primeiro grupo de Coco de mulheres de Fortaleza, sendo protagonistas e pioneiras de um movimento coquista que hoje toma conta da cidade. A mulher que, apoiada teoricamente em Narcimária Luz, Mãe Senhora e Edileuza Souza, busca seu pertencimento afro “desde dentro para desde fora”. Nesse processo, Alessandra Masullo se apropria de forma brilhante de abordagens inspiradoras que rompem com o academicismo da colonialidade, como a Sociopoética (com os dispositivos *Parangolé* e *Terreirada dos 4 elementos*), os estudos filosóficos sobre as cosmovisões/cosmopercepções africanas de Eduardo Oliveira,

os estudos sobre Ubuntu de Renato Nogueira e a Tradição Oral de Hampaté Bá. A Pretagogia se revela também uma forte aliada que realiza sua dimensão de pedagogia interventiva na identificação dos Marcadores das Africanidades do grupo de Coco das Batateiras, contribuindo para a assunção mais empoderada de sua negritude.

Por fim, no meu papel de orientadora que venho acompanhando Alessandra Masullo desde seus primeiros passos de pesquisadora profunda e exigente, só tenho a agradecer pela oportunidade desse frutífero encontro e particularmente por esta publicação, que vem coroar merecidamente seu esforço na busca de *“firmar a mira do coco”*, como disse uma senhora copesquisadora, numa circularidade intergeracional entre sua própria trajetória de artista brincante e a das protagonistas co-quistas das Mulheres das Batateiras. Parabéns, Alessandra Brincante, e muito obrigada!

Sandra Haydée Petit

A HISTÓRIA DA MENININHA DESORIENTADA

- Diz Oriente, o que na vida eu faço aqui? Perguntou a Menininha, que às vezes pensava que era mulher. O Oriente, que não tinha uma direção linear, apontou para o alto e disse à Menininha que subisse a Serra. A Menininha se foi, pensativa.

- Será que eu vou? Ah, não vou não. Um pouco de desorientação não vai fazer mal a ninguém. Ela pensou.

Desorientada, a coitadinha não podia ouvir batucada que ficava doidinha. Uma vez, ela subiu no muro do quintal, no fundo de sua antiga casa, para ver o batucar dos tambores que vinha do outro lado da rua, escondida de sua avó (porque era proibido). Mas nesse dia, não teve jeito... A avó viu tudo e então disse à menina, com uma voz de autoridade:

- Menininha, o que você está fazendo? Se lhe virem aí, vão levar sua alma para o inferno! A Menininha, desorientada e assustadinha,

passou muito tempo preocupada. Mas, não podia ouvir um tambor. Era uma mistura de curiosidade com euforia, frenesi e medo.

E a coisa foi ficando Preta! Certo dia, ela encontrou nos pertences de sua mãe umas velas acesas e uns versos no papel falando de um tal de Zé Pilintra, de Tranca Rua e Pomba-gira. Ficou mais assustada! A danada da desorientada nem pensava que ia mesmo subir a Serra um dia. Passou muito tempo pensando que as religiões de matriz africana eram coisa inferior.

Mas, os tambores foram tocando cada vez mais forte! E numa noite de lua e céu estrelado, ela sonhou com uma Senhora. Era uma Senhora dourada linda, com os pés dentro d'água, que lhe entregou um espelho, e lhe disse:

- Veja Menina, você é uma mulher! E então, a Menininha tomou um grande susto, descobriu que já era mesmo uma mulher. E naquela noite, naquela linda noite estrelada, ela decidiu subir a Serra para encontrar sua negra orientação.

- Se oriente, Menina! Novo Oriente, Menina!

A história da Menininha desorientada (Alessandra Masullo)

Este texto é a reprodução do meu trabalho de pesquisa do mestrado em Educação, realizado, na Pós-graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, nos anos de 2013 e 2015. Trata-se de minha dissertação melhorada e adaptada para esta publicação, com algumas modificações e uma galeria com fotos das atividades e momentos importantes.

Na Pisada Feminina do Coco Cearense é um dar-se conta, um movimento de descoberta de mim mesma, da minha história, da minha ancestralidade, da minha identidade afrodescendente. Dou-me conta, no tecer esta proposta de pesquisa, que ela é mais um mergulho em busca do que compõe aquilo que sou, aquilo que vivo e que faz parte de minha história, nas vivências e inserções que vêm ganhando forma, conteúdo, sentido e significado em minha vida.

No ano de 2002, dei uma pausa na vida acadêmica para viver a experiência profissional com comunidades rurais no interior do Ceará (em Granja, Parambu, Várzea Alegre e Tejuçuoca) e, posteriormente, com as comunidades indígenas Tapeba (Tapeba do Trilho, Lagoa I e Lagoa II), no município de Caucaia, região metropolitana da cidade de Fortaleza. Estas experiências me marcaram profundamente pelo contato com os saberes do povo do campo no semiárido e na agricultura familiar, com suas manifestações culturais; e pelo contato com os saberes e a luta do Povo Indígena Tapeba, com seus cantos e danças indígenas, sua artesanaria com sementes e com palha de carnaúba, com as expressões de sua cultura e religiosidade.

Nas duas experiências, a relação com a ancestralidade e com a natureza expressas através do corpo e de seu movimento rítmico, percebo hoje, me atravessaram e me marcaram

definitivamente, me levaram para as reflexões no âmbito do ser e do tornar-se, e, de volta à vida universitária, apresentei então meu trabalho monográfico em 2007, com o tema “Os sentidos e os significados de ser uma jovem ou um jovem diferente”, na Universidade Estadual do Ceará - UECE, para obtenção da graduação em Serviço Social. Este trabalho me permitiu, dentre tantas coisas, discutir a questão da *diferença*, nas suas interfaces entre ser jovem e ser pobre, ser jovem e ser homossexual, ser jovem e ser indígena, ser jovem e ser negra ou negro; me possibilitou conhecer o método sociopoético de pesquisa e experienciar a pesquisa com o *corpo todo*; me permitiu dialogar, a partir da relação com a negritude dos jovens e das jovens da pesquisa, com a minha própria negritude.

Nessa busca pelos sentidos e significados de ser, fui percebendo que os tambores sempre me arrebataram, desde pequena até os dias de hoje, quando seduzida pela pancada dos ganzás, pandeiros e alfaias, sigo atrás dos cortejos, maracatus, rodas de ciranda, de sambas e, principalmente, das brincadeiras de Coco pelos lugares por onde ando.

Os primeiros contatos com o Coco, dos que me lembro mais, aconteceram no final dos anos de 1990 e começo de 2000, durante os encontros estudantis do curso de Serviço Social, especialmente no Maranhão e na Paraíba. Deste último, na cidade de Campina Grande, guardo as lembranças mais quentes e suadas de dançar Coco de umbigada, até quase o dia amanhecer. Depois vieram Rio Grande do Norte, Alagoas e Pernambuco, durante viagens de trabalho. Posso dizer que os Cocos da Terça Negra, nas noites de Recife no Pátio São Pedro, ressoam até hoje dentro de mim!

Anos depois, trabalhando na organização não governamental Diaconia, atuando profissionalmente com juventudes e com educação popular, participei no ano de 2009, de um projeto que afetaria minha trajetória de modo muito especial com a brincadeira do Coco: o projeto “Caravana de Comunicação e Juventudes”. Desenvolvido com adolescentes e jovens do Ceará, Bahia, Pernambuco, Piauí e Rio Grande do Norte, o projeto foi uma experiência coletiva realizada pela Diaconia e outras organizações, grupos de jovens, entidades comunitárias e organizações internacionais. A Caravana levou 200 jovens, educadores e educadoras, adolescentes, para participar do Fórum Social Mundial, em Belém do Pará. A caminho de Belém, passamos pelo Piauí, e foi lá que surgiu a ideia de formar um grupo de mulheres cantantes. Éramos quatro mulheres: Auri Pereira (Aury D’Yruá), Micinete Lima, Edvania Ayres e eu. A princípio, a proposta era apenas animar com música e batuque as atividades da Caravana ao longo do percurso, mas a experiência de animação foi tão boa e intensa, que a gente quis continuar a falar de mulheres e quis juntar mais gente para animar com Coco as comunidades, as pessoas, os lugares e as nossas vidas. A linda experiência da Caravana, pode ser vista no YouTube¹, onde aparecemos cantando no palco do Fórum, ao final do vídeo.

O grupo ganhou o nome de *Maria das Vassouras*. Esse nome veio por causa da luta das moradoras da comunidade Santa Maria das Vassouras, que conhecemos numa visita à periferia de Teresina- PI, durante a Caravana, como mostram as fotografias 1 e 2, na galeria de imagens.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=SWgerMB6afQ>

Na Associação da comunidade, a experiência das mulheres que faziam rifas de cartelas de ovos, (cada ovo doado por cada moradora) para construir a luta popular no bairro, chamou nossa atenção. Essa história, que não é diferente das histórias de organização de muitas associações comunitárias desse país, nos cativou pela determinante presença das mulheres que, conciliando suas vidas domésticas de cuidar da casa e dos filhos, se lançaram na vida comunitária, configurando a atuação da mulher na vida cultural e política daquele lugar. Dali, saímos tocadas e tocando.

Já em Fortaleza, o grupo passou a se apresentar nas comunidades. A apresentação² foi realizada no bairro Planalto Pici, periferia da cidade, e pode ser vista no YouTube. Ao chegar no Ceará, a formação mudou. Vanessa Kelly saiu, entraram Sávvia Augusta e Naila Sáskia, e logo depois saiu Auri. Também tivemos nesse período a participação de Irlana Melo, que esteve no grupo por pouco tempo. Até os últimos anos de sua existência, o grupo foi composto com Micinete, Sávvia Augusta, Naila Sáskia e eu. No YouTube³ é possível ver uma apresentação da Maria das Vassouras no evento Memórias do Baobá, realizado pelo Núcleo das Africanidades Cearenses (NACE) da Universidade Federal do Ceará (UFC), na praça do Passeio Público, em Fortaleza. As fotografias 3 e 14, na galeria de imagens, mostram o grupo em algumas apresentações musicais.

Durante aquela viagem da Caravana, Maria das Vassouras cantou e batucou em Teresina - PI e também em Belém - PA, depois seguiu construindo sua história, animando festas populares e festejos de santos e santas padroeiras nas comunidades da cidade,

2 <https://youtu.be/s11PRS7u7Gk?si=FdWHsdfjEkuM4zbs>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=4e60v5hqdD8>

com cantigas tradicionais de Coco de mestres e mestras, de autoras consagradas como Dona Selma do Coco, e também algumas canções autorais, como esta que apresento a seguir. Ela e outras canções podem ser encontradas no YouTube⁴.

Vem ver, vem ver! Traz a vassoura, Maria!
Traz a Maria das Vassouras e vem varrer.
Vem ver, vem ver! Traz a vassoura, Maria!
Traz a Maria das Vassouras e vem varrer.
Já conheci José Maria. Já conheci Maria José.
Hoje é o José que roda a saia e a Maria quem bate o pé!
Eu pego cedo na labuta, o Zé é quem passa o café.
Deixa as crianças na escola, e faz agora o que era da mulher.
A mulher hoje é mais que antes, e ainda sofre pra vencer.
Ainda apanha do marido, mas tem Maria da Penha a lhe defender.
Vem ver, vem ver! Traz a vassoura, Maria!
Traz a Maria das Vassouras e vem varrer.
Vem ver, vem ver! Traz a vassoura, Maria!
Traz a Maria das Vassouras e vem varrer.
Maria das Vassouras. (Alessandra Masullo)

Dali em diante, meu olhar e meu ouvir passaram a buscar a vida manifestada nas expressões da dança e da música percussiva negra, o que logo me fez chegar às africanidades. Então, nos anos de 2010 e 2011, fiz o curso de especialização “História e Cultura Africana e dos Afrodescendentes para Formação de Professores

4 <https://www.youtube.com/watch?v=AoFPCYJ2A1Y>

de Quilombos”, promovido pelo Núcleo das Africanidades Cearenses (NACE) da Universidade Federal do Ceará (UFC), sob a coordenação da professora Sandra Haydée Petit, do Departamento de Estudos Especializados.

O curso de especialização foi mais um fio que deu sentido e beleza à tessitura de minhas descobertas e vivências. Com ele e com a *Pretagogia* (referencial teórico metodológico que fundamentou o curso) aprofundi a compreensão de que a produção de saberes se efetiva realmente pelo corpo, não o corpo em distinção da mente, mas o corpo integrado, o corpo lugar que agrupa razão, emoção e intuição, ludicidade, sensação e sentimento (Petit & Silva, 2011), assim como a dança não se separa da música. Com ele adentrei os conhecimentos da cosmovisão/cosmopercepção africana, seus princípios e valores, especialmente os ligados à ancestralidade. No entendimento do professor, escritor e babalorixá Eduardo Oliveira (2003; 2007), a ancestralidade é corporificada nas pessoas presentes ou antepassadas (vivas ou mortas), em suas histórias, suas simbologias e suas relações com a natureza e com o lugar onde vivem ou viveram. A ancestralidade se manifesta também pela importância do reconhecimento da sabedoria das pessoas mais velhas, pois elas guardam consigo o acervo vivencial que caracteriza o conjunto de saberes sobre a história e os costumes da vida de um povo, lugar, grupo ou comunidade.

Dos muitos aprendizados no curso, quatro foram decisivos na minha trajetória para minha chegada até aqui: 1) a tradição oral, baseada nos ensinamentos do escritor e mestre tradicionalista africano Hampâté Bâ (2010), que enfatiza os conhecimentos transmitidos pela oralidade, abrangendo formas de linguagem para além da verbal, incluindo as vibrações, movimentos e expressões

dos corpos a partir de mediações (por instrumentos, artefatos ou objetos simbólicos que prolongam a comunicação e a relação com a vida), valorizando também nossa ancestralidade e a sabedoria que se nutre na simplicidade ou complexidade das experiências e vivências cotidianas ou seculares; 2) o princípio da circularidade na filosofia africana tradicional Ubuntu, nas leituras do professor e escritor Renato Noguera (2012), que afirma nossa existência por meio e na relação com as outras pessoas, destacando a importância da vida em comunidade, no sentido mais amplo. É, portanto, na relação com as outras pessoas e com a natureza (e tudo que dela faz parte) que nos construímos como seres vivos, como pessoas, e que damos sentido e significado à nossa existência; e 3) a perspectiva do “desde dentro para desde fora”, nos estudos da professora e escritora Narcimária Luz (1998; 2000), que valoriza e considera necessário o vínculo e envolvimento com o tema e grupo social da pesquisa, para um movimento crítico e afetuoso de análise e reflexão. Perspectiva esta que, inclusive, me impulsionou a refletir sobre os saberes quilombolas no artigo final do curso “Universidade Quilombola: rompendo a cerca de fora para dentro e de dentro para fora” (2013).

A partir dos escritos da professora Narcimária Luz (1998), o contato com os ensinamentos de Mãe Senhora do Ilê Axé Opó Afonjá, mãe de santo de um dos terreiros mais antigos da Bahia, me fez assumir a perspectiva do “desde dentro para desde fora”, referência também para a Pretagogia nas pesquisas das africanidades, pois:

A perspectiva “desde dentro para desde fora”
e “vivido concebido” promove a compreensão

ética sobre procedimentos da pesquisa, amplia conhecimentos que permitem ao universo pesquisado estar em constante reflexão, além de, em todo o tempo, instigar a reestruturação do processo de questionamento da pesquisadora ou pesquisador. Em outras palavras, essa abordagem metodológica agiliza, revisa, modifica e até mesmo rejeita teorias acadêmicas que, em muitos casos em nome da chamada neutralidade, não permitem que o pesquisador veja criticamente as ideologias que deformam o complexo sistema civilizatório como fonte de sabedoria. (Luz, 1998a *apud* Souza; 2005: p. 12).

Assim, pesquisar “desde dentro para desde fora” é entrar no contexto das africanidades e afrodescendências numa relação de envolvimento com aquilo que me vincula ao que pesquiso, como de forma integrada a ele, garantindo o rigor científico do trabalho e a postura crítico-reflexiva. Enquanto pesquisar “desde fora” nos coloca no limite de analisar criticamente aquilo que pesquiso a partir de referenciais de base teórica, pesquisar “desde dentro” é investigar com o corpo todo, se percebendo na relação com aquilo que se pesquisa de forma crítica, criativa, sensível e respeitosa. Dessa forma, com a perspectiva metodológica do vivido - concebido é possível continuar o legado que nos fora deixado por nossos, nossas ancestrais, fortalecendo a memória e “a circulação de força que

propicia a harmonia cósmica, e a linguagem onde se expressa essa forma de ser” (Luz, 1992, p. 61).

A experiência do encontro com a Sociopoética, com referência nos textos e reflexões de Sandra Petit (2002) e Shara Jane Holanda Costa Adad (2004), que já havia acontecido na graduação, se renovou para mim nos aprendizados deste curso: pesquisar com o corpo todo, numa relação de implicação com a pesquisa e de interconectividade com o lugar de onde se fala.

E foi na vivência de todos esses aprendizados (principalmente a oralidade como fonte de história e de saber, a nossa existência a partir da existência dos outros no princípio da circularidade, o movimento do vivido-concebido na pesquisa) que, durante o curso de especialização, na relação com as comunidades e com mestras e mestres quilombolas dos quilombos de Minador, Bom Sucesso (em Novo Oriente) e Cercadão (em Caucaia), e na relação com mestres e mestras da academia, *eu pude experimentar minha própria história afrodescendente*. A história de uma menininha desorientada que, ao se encantar com o ritmo dos tambores, com a força da palavra cantada, com a batida do ganzá, foi se reorientando na pisada do Coco e na umbigada dos corpos, se encontrando com as energias dos Orixás:

Esse Coco é caprichado, dengoso. Tem suingue, tem gingado gostoso. É de luta, ele é negro, é de fé. Tem a força da maré! Esse Coco é encantado na gira, esse Coco é pra dançar e é pra saudar Iemanjá! (Alessandra Masullo).

Fui percebendo o quanto o estudo das africanidades e minha vivência com o Coco, contribuíram para que eu entendesse, conhecesse e afirmasse a história de nossa ancestralidade brasileira negra, daquelas e daqueles que construíram o chão onde hoje pisamos libertas e libertos, mas também de como essa história vem continuando e marcando aquilo que nos identifica, aquilo que somos e a forma como hoje vivemos e como produzimos a vida e a sociedade. É na cultura negra e afrodescendente que encontramos, dentre outras expressões, o Coco como manifestação da cultura nordestina. E no Ceará, assim como em todo Nordeste brasileiro, a brincadeira do Coco está associada aos ofícios, à prática do trabalho, das lidas diárias de negras, negros e afrodescendentes, também indígenas e pessoas pescadoras, tanto no litoral como no sertão. Mas, embora para algumas pessoas o surgimento do Coco cearense esteja atrelado à presença masculina, pela natureza da brincadeira ligada ao trabalho de tirar coco, quebrar coco, supostamente “feito apenas por homens”, a mulher ocupa um lugar de destaque nas brincadeiras de Coco no Ceará, tocando, cantando, dançando, compondo, liderando grupos, formando grupos só de mulheres. E esse é um aspecto importante e fundamental para minhas reflexões nas descobertas de minha caminhada: o lugar da mulher na brincadeira do Coco. A mulher que sou descobriu uma nova linguagem para falar da vida de ser mulher, dos jeitos de ser mulher, das dores e prazeres de ser mulher, e dos embates de ser uma mulher negra e nordestina.

Peço licença para entoar, ao longo deste trabalho, versos de minha autoria. Minha pesquisa, portanto, situa-se nesse movimento onde reafirmo minha busca e meu encontro comigo mesma e com

meu pertencimento étnico-racial, que foi se fortalecendo e ganhando forma, sentido e axé, tanto no campo do autoconhecimento quanto na vida artístico-cultural, no engajamento com os movimentos sociais e na dedicação aos estudos e à pesquisa. Joguei meu corpo e encontrei meu lugar, pude e posso afirmar minha relação com a cultura, com as comunidades e com as outras pessoas, a partir daquele movimento sonoro e dançante que falava e fala de mim, no embalo das histórias de tantas outras pessoas, de gente negra e nordestina na brincadeira do Coco...

É na brincadeira do Coco, é nesse Coco a batucar. É nessa pisada que eu pulo, que eu jogo meu corpo e me ponho a dançar!/ É na brincadeira do Coco, é nesse Coco a batucar. É nessa pisada que eu pulo, que eu danço e me lembro das ondas do mar/ O mar balança a onda. Saco-de a saia, menina, pra lá e pra cá/ O mar balança a onda. Vem nesse Coco, menina/ Vem, vem, vem, vem vadiar! (Alessandra Masullo).

O Coco me levou para dentro das comunidades de outra forma, com outra pisada, para as festas de padroeiras, para apresentações nas praças, nas calçadas. O Coco deu giro às minhas saias rodadas coloridas e as curvas do meu corpo experimentaram a energia das umbigadas. Minhas pernas e braços encontraram o equilíbrio de quem busca o entendimento sobre a vida, a vida que pulsa e dança dentro da gente. E é o Coco que me leva a perguntar: como se processa a construção da identidade afrodescendente e

de gênero das mulheres coquistas do Ceará, especificamente das mulheres integrantes do Coco da Batateira, no Crato? Com essa pergunta de pesquisa, me coloquei no movimento e na ginga formativa da brincadeira do Coco, tendo como objetivo analisar os significados da brincadeira do Coco para as mulheres do Coco da Batateira, no Crato, Ceará, e sua possível relação com as africanidades, identificando alguns marcadores dessa cultura, numa perspectiva étnico-racial e de gênero.

É no ritmo das pisadas e das palmas de mão que este trabalho se organiza. Depois da *História da menininha desorientada*, meu primeiro capítulo onde introduzo o texto e conto minha história, apresentando também o grupo Maria das Vassouras, trago meu segundo capítulo – *Eu quero um Coco, sinhá!* Nele, faço um traçado histórico da brincadeira do Coco, discorrendo sobre seu surgimento no Nordeste, sobre alguns elementos de sua afrodescendência e suas variações, trazendo as contribuições de outras pesquisadoras e pesquisadores, e dando destaque para sua expressão no Ceará.

Em seguida, trago o terceiro capítulo – *Tá caindo fulô* – onde apresento as Mulheres do Coco da Batateira, o grupo-pesquisador, a Sociopoética, o Crato e a Batateira como lócus da pesquisa, além da produção e análise dos dados. No quarto capítulo – *Vem, vem Maria! Vem Mariá!* – a partir do diálogo com a produção dos dados da pesquisa, especialmente com os confetes e os marcadores das africanidades – trago à cena a *mulher do Coco*, desvendando no movimento filosófico sociopoético as nuances de ser mulher e de ser brincante do Coco, destacando os elementos que apontam para a construção de uma identidade

afrodescendente e de gênero das mulheres do Coco da Batateira. Nas considerações finais – *Segura o Coco, não deixa o Coco cair!* – última parte deste trabalho, retomo o caminho trilhado na pesquisa, entoando os versos finais.

EU QUERO UM COCO, SINHÁ!

Seu tocador, eu quero um Coco/ Seu tocador,
eu quero um Coco/ Eu quero Coco, sinhô/ Eu
quero Coco, sinhá/ Eu quero um Coco, quero
um Coco pra dançar/ Eu quero um Coco, si-
nhô/ Eu quero um Coco, sinhá/ Eu quero Coco
até o sol raiar. (Alessandra Masullo)

Se existe uma coisa boa e que faz bem para a saúde, isso é o coco: coco verde, coco maduro, água de coco, carne de coco, leite de coco, casca de coco, doce de coco, cocada... Quanto mais amadurecido, maior a quantidade de gordura; e, quanto mais verde, maior a quantidade de vitamina C. Na água do coco encontramos vitaminas e nutrientes em quantidades que variam de acordo com o estágio de maturação da fruta (vitaminas A, C, complexo B; nutrientes e minerais como sódio, potássio, cálcio, manganês, magnésio, cobre e ferro). O coqueiro é uma árvore litorânea que aprecia sol, areia e chuva. É uma planta tropical, mas que também se adapta bem ao interior do continente. Não se sabe ao certo, mas algumas pessoas estudiosas afirmam que o coqueiro foi trazido da Ásia pelos portugueses para o Brasil; outras dizem que é originário do nordeste da América do Sul. Há ainda quem sugira a possibilidade de que a fruta tenha chegado ao nosso país boiando pelo mar. Alguns tipos de coqueiros podem alcançar até 30 metros de altura. Por crescer tanto, subir em

um pé de coco é uma arte e uma profissão que exige coragem e força física, pois a pessoa precisa se equilibrar lá em cima, balançando com o vento (Silva, 2010).

É do coco que vem o Coco. Mas o que seria o Coco? Uma dança? Um ritmo? Uma brincadeira? O Coco é uma prática cultural brasileira presente em toda a região Nordeste do país (famoso nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Sergipe, Alagoas e Ceará). É possível encontrar o Coco nos centros urbanos, como Recife, João Pessoa e Fortaleza, mas sua procedência está nas áreas rurais, nas serras e regiões litorâneas. A prática do Coco envolve a dança – com movimentos de sapateado, movimentos de roda, movimentos de capoeira, dança em pares ou em fileiras – batidas de palmas, música cantada e tocada por seus brincantes, mestras e mestres, acompanhados por instrumentos percussivos (quase sempre ganzá, alfaia, pandeiro, caixa, cajon) ou de cordas (viola de sete ou dez cordas), numa atitude alegre que agrega e envolve as pessoas, festeja, diverte e encanta. O Coco pode ser considerado e compreendido como um brinquedo ou uma brincadeira, e é assim que prefiro chamá-lo: a brincadeira do Coco, compartilhando do mesmo entendimento da artista e escritora Juliana Bittencourt Manhães (2010, p. 26), onde a brincadeira é uma manifestação presente na cultura afro-ameríndia

em que circulam variadas linguagens como música, canto, dança, ritmo, jogo, teatro, além de uma plasticidade marcada no colorido e brilho

das indumentárias. Faz parte de um contexto social e religioso específico, em que cada “brincante” tem o seu compromisso e função dentro da “brincadeira”. Os brincantes são aqueles que brincam, se divertem, são aqueles que têm o compromisso de “segurar e sustentar” a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva, são indivíduos que participam criativamente da sua atuação.

A brincadeira é o espaço cultural e social legítimo da integração coletiva, comunitária, da vivência do lúdico, do ritualístico, do bom humor, das subjetividades livres e criativas, que se manifesta no íntimo de quem brinca, mas também na interação com quem participa, com quem não quer apenas observar ou assistir, mas envolver-se na brincadeira — seja com as palmas das mãos, seja sorrindo, seja cantando, seja dançando.

Os Cocos podem ser classificados em dois tipos: os Cocos dançados e os cantados. As pesquisas de Mário de Andrade (2002) e Câmara Cascudo (1967) apontam essa divisão em seus estudos, como também apresentam diversas modalidades dentro desses dois tipos de Coco. Já o pesquisador Ridalvo F. de Araujo (2013) nos fala de uma classificação do Coco enquanto gênero, considerando as variações no uso da linguagem oral e/ou escrita, bem como os instrumentos musicais utilizados e os respectivos atos corporais, dançados ou não, para diferenciar cada tradição.

Segundo ele, há três gêneros de Coco: o Coco dançado, o Coco de embolada e o Coco em literatura de cordel.

O Coco de embolada é aquele em que cantadores, emboladores ou coquistas, geralmente em duplas, se desafiam, entoando versos de improviso que trazem um contexto de disputa, provocação, zombaria ou, como se diz no Ceará e no Piauí, “mangando da outra pessoa”. É bastante comum encontrar emboladores de Coco nos centros urbanos das grandes metrópoles, como Rio de Janeiro e São Paulo, especialmente em feiras e praças públicas, onde recitam seus versos em troca de dinheiro. O Coco de embolada tem esse nome porque, quando os coquistas cantam, as palavras pronunciadas rapidamente parecem “emboladas” na boca de quem canta. O acompanhamento instrumental do Coco de embolada é feito com pandeiro e em alguns casos, ganzá. É importante destacar ainda que superficialmente que o Repente, prática cultural nordestina em que o cantador recita versos ao som da viola de sete ou dez cordas, que podem ou não ser acompanhados pelo pandeiro, se caracteriza como poesia oral e não como Coco de embolada. Apesar de algumas semelhanças, essas manifestações são frequentemente confundidas (Araujo, 2013; Carneiro, 1982). É comum encontrar repentistas nas praças públicas de Fortaleza e Teresina, assim como em outros municípios do Ceará e Piauí, entoando seus versos. Em Fortaleza, o Repente também pode ser ouvido nas praias, quando os tocadores visitam as barracas apresentando sua arte aos turistas.

O Coco em literatura de cordel coloca no papel o que é cantado pelos coquistas, na maioria das vezes o que é entoado na embolada, sendo adaptado às exigências da escrita. Embora

seja interessante e louvável a utilização da literatura para a maior disseminação do Coco, algumas limitações são impostas a esse gênero. Araujo (2013, p. 38) destaca:

No cordel, a forma escrita do coco de embolada passa a ser caracterizada, na disputa, pelo coquista que procura demonstrar ter mais conhecimento do que o outro, enquanto que, na poesia de embolada cantada, o coquista embolador pretende ridicularizar o seu opositor. Portanto, a constituição verbo-corporal dessa *performance* - embolada do coco cantado - acompanhada do som dos instrumentos musicais, vozes interpoladas pela força vocal na disputa através do poder-cantar, assim como a gestualidade, movimento do corpo, o lugar, a plateia e o tempo são elementos singulares do universo oral. Tais componentes, essenciais na criação de expressões poéticas oralmente transmitidas, dificilmente poderão ser recodificados pela escrita.

Assim, elementos como o tom da voz, a expressão corporal, a gestualidade, o figurino, o som do instrumento, dentre outros elementos, não poderão nunca serem decodificados no cordel ou em outra literatura escrita, como por exemplo o tempo da pergunta e da resposta:

No momento que um embolador(a) tira seu coco embolado ao outro, este conseqüentemente já tem seu tempo de resposta, imediato ao ritmo e compasso estabelecido pelo confronto poético de cada estrofe t(r)ocada – ocasião somente determinada pela oralidade (Araujo, 2013, p. 38).

Dessa forma, no cordel, ao contrário do que ocorre no ato da embolada, o poeta cordelista sempre precisará indicar qual coquista está cantando aqueles versos.

O Coco dançado é aquele em que se articulam, de forma intencional, o canto, a dança e o batuque numa mesma manifestação. Ele pode ser realizado exclusivamente na forma circular, mas também pode alternar o movimento da roda com danças individuais ou em pares (como ocorre na brincadeira do Coco no interior de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, Ceará, Sergipe e Bahia). O Coco também pode ser dançado em fileiras, como é comum no litoral do Ceará. No Cariri, região onde se localiza minha pesquisa, o Coco predominante é o Coco dançado. Sobre o Coco dançado, Araujo (2013, p. 25) explica:

O coco dançado enquanto gênero, também conhecido como coco de roda, samba de coco ou samba de pareia, abrange as seguintes variedades, a depender do local e comunidade participante: coco de praia, coco de zambê, coco de ganzá, coco milindô, coco de sertão e coco de usina.

Na verdade, essa definição de nomes pode variar dependendo do local ou da região onde o Coco é praticado. Assim como também vão variar os instrumentos que acompanham a brincadeira e os temas abordados. Seguindo os ensinamentos de Mário de Andrade, Camila Farias (2014) nos chama a atenção para que pensemos em Cocos, e não em Coco, considerando que os locais e as pessoas produzem poéticas singulares para cada manifestação.

Na literatura sobre a brincadeira do Coco, há muitas explicações para seu surgimento. Segundo Edison Carneiro (1982), o surgimento da brincadeira do Coco remonta aos tempos da chegada dos primeiros africanos e africanas ao Brasil, vindos, em sua maioria, das regiões que hoje constituem o Congo e a Angola, em meados do século XVI. Ele relata que os grupos de africanos escravizados se reuniam nos intervalos do trabalho forçado para lembrar a “Mãe África”, tocando seus tambores, cantando e dançando a dor da saudade, diminuindo assim a distância de casa. Dessa forma, acredita o autor, surgiram o Jongo, o Lundu, o Samba, o Coco e outras brincadeiras, que foram adquirindo características peculiares a partir das apropriações das pessoas brincantes nos diferentes lugares onde são praticadas.

A documentação sobre os Cocos brasileiros, reunida por Mário de Andrade entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, nos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte, e posteriormente por sua equipe de pesquisadoras e pesquisadores, em 1938, sobre os Cocos no Nordeste e Norte – nos estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará – aponta que o Coco, além de referências africanas, possui também influências indígenas, devido à presença de elementos como os movimentos em roda e sua estrutura poético-musical.

Muito interessante é a abordagem de Severino Vicente da Silva (2010), que reflete sobre as referências africanas e indígenas no Coco, partindo da compreensão de que a brincadeira surgiu nos quilombos, especialmente na Serra da Barriga, (estado de Alagoas) onde o Quilombo de Palmares, o maior de todos, resistiu por quase 100 anos, de 1597 a 1694. Para ele, essa explicação é coerente, pois o povo negro do Quilombo de Palmares (a “África livre”, como era chamado) convivia com os indígenas que habitavam a região (inclusive antes da chegada das negras e negros) ou que fugiam para lá, escapando da escravização junto com o povo africano. Era para lá que iam as pessoas em busca de liberdade, lugar cuja sobrevivência passava pela alimentação à base de coco. Silva (2010, p. 8) ainda nos diz que

vários estudiosos apontam que, enquanto quebravam os frutos retirados das palmeiras, para dali retirar a polpa, matéria-prima básica para a produção das cocadas, o enriquecimento dos beijus, cuscuz e das tapiocas, e outros alimentos feitos à base de coco e do leite que ele fornece, foi sendo criado um ritmo, uma maneira comum de trabalhar. A batida das pedras ou dos metais sonorizava os movimentos que, depois vieram, a ser substituídos pelas palmas das mãos que se encontravam e marcavam o ritmo dos movimentos. É possível que esses movimentos passassem a ser acompanhados pela sonorização com a boca também imitando o encontro do

coco com a pedra ou metal. Quebrar coco era uma atividade de trabalho e depois quebrar-coco veio a significar dançar coco.

Encontramos ainda outras explicações entre as pessoas brincantes. Nas pesquisas sobre a brincadeira do Coco no litoral brasileiro, Ninno Amorim (2007, p. 3) compartilha seu diálogo com pescadores:

Alguns pescadores disseram-me que os primeiros cantadores de coco ficavam “inventando versos em cima da hora”, durante a jornada diária de trabalho. Esses trabalhadores passavam o dia colhendo coco nos imensos coqueirais, existentes em quase todo o litoral do nordeste brasileiro: o dia para “catar coco” e a noite para “cantar coco”. Quando era noite, as pessoas se reuniam para dançar os batuques. Aqueles que tinham ouvido as canções improvisadas lá no local de trabalho – canções estas que geralmente remetiam a alguma pilhéria com os patrões ou com os próprios pares – pediam aos improvisadores que cantassem “aquela lá [que foi cantada durante a colheita] do coco”. Por aglutinação, a frase foi diminuindo e se transformando de “canta aquela lá do coco” em “canta o coco”. Ouvi essa história de um mestre de coco no distrito de Forte Velho,

município de Santa Rita, no litoral norte paraibano. A mesma história me foi confirmada, com algumas variações, por outras pessoas nos litorais paraibano e pernambucano.

Mas, as explicações sobre o surgimento da brincadeira do Coco não se encerram aqui. A pesquisadora Maria Ignez Novaes Ayala (2000) nos conta que Mário de Andrade, em seus escritos, afirma que o surgimento do Coco se deu também em comunidades, pela necessidade de conclusão dos pisos no interior das casas, que antigamente eram feitos de barro. Enquanto pessoas amigas e familiares se reuniam para dançar ou brincar Coco, utilizavam as pisadas para comprimir o barro deixando o piso já compacto. Nas visitas ao Crato, durante minha pesquisa, Dona Socorro, integrante do grupo Mulheres do Coco da Batateira nos contou sobre a disseminação do Coco no Cariri cearense, confirmando as informações de Mário de Andrade:

Eu morava na Baixa Danta, em Várzea Alegre. E tinha lá um senhor, que era meu padrinho e minha madrinha assim de fogueira, e então quando era no tempo da tapagem de casa, do aterro pra aterrar casa, deixar assim como cimento, não existia cimento nessa época. Aí, eles inventavam essa dança do Coco, que eles já trouxeram dos avôs deles, dos pais deles, aí chamava mei mundo de gente, assim como se

fosse uma festa de casamento, a sala lotava. Era homens e mulheres, criança, véi, tudo misturado. Eu tinha 10 anos de idade nessa época. Então se a gente entrava nessa dança, começava às seis horas da tarde pra parar às seis horas da manhã. Dava um intervalo assim à meia-noite, pra aguar o piso, ai nós largava o pau a dançar Coco de novo. (Dona Socorro, coquista)

Existem também hipóteses de que a dança tenha surgido nos engenhos ou nas comunidades de catadores de Coco. Fato é que, tanto no sertão como no litoral cearense, a brincadeira do Coco está associada à prática do trabalho, herdada das lidas diárias de negras, negros africanos e afrodescendentes, também indígenas, embora essa afirmação da referência indígena no Coco (não só no Ceará) possa ter mais relação com a negação da presença do povo negro na formação do povo cearense, pois todos os indícios apontam para a ascendência africana do Coco, ou seja, que o Coco veio mesmo do continente africano para o Brasil. É ainda Amorim (2007, p. 3) que nos fala da origem do Coco no Iguape, litoral leste do Ceará:

Klévia, presidenta do grupo Coco do Iguape, contou-me que os “antigos”, em época de escassez na pesca, enchiam os caçuás de frutas, dentre estas o coco, e se dirigiam a pé pelo litoral de Iguape até Mucuripe, em Fortaleza (cerca de 40 Km). Com o fim de poupar a sola dos pés, de-

vido ao tratamento dado pelo calor na areia da praia, eles saíam de madrugada. Mas isso não era suficiente para evitar o encontro com o sol em grande parte do caminho. À noite, ao regressar da longa jornada, aquelas pessoas tocavam seus instrumentos (caixão - caçua de madeira - e ganzás). Enquanto uns improvisavam versos sobre a lida no mar e suas aventuras amorosas, outros entravam na roda e imitavam (no mais das vezes zombando!) o saltitar de seus colegas na areia quente. Segundo Klévia, é justamente desse saltitar que surgiram os primeiros passos de coco (...).

Isso me faz lembrar os estudos do professor Henrique Cunha Jr. (2001). Segundo ele, cantar e dançar são as formas máximas de expressão da vida africana cotidiana. Cantar e dançar para motivar o trabalho, diminuir seu pesar; cantar e dançar para suportar e alegrar a vida sofrida, como faziam negras e negros escravizados no Brasil do século XVIII. Cantavam e dançavam não só para suportar as dores, mas cantavam e dançavam porque, para o pensamento africano, tudo se expressa sob a forma de canto e dança, pois “mesmo o racionalismo matemático é representado nas formas simbólicas da dança e da arte” (Cunha Jr., 2001, p. 8).

É observando a vida e o viver africano, bem como a vida e o viver no Brasil e em outros países da diáspora, principalmente na América Latina e América Central, onde o povo africano se fez presente na formação de suas nações, que este autor elabora seu conceito de *afrodescendência* como o conjunto de elementos

que caracterizam a identidade dos descendentes do Povo Africano. Para ele, a história e a cultura de matriz africana, originária no continente africano e reelaborada no Brasil por seus descendentes, são os eixos fundantes desse conceito. Mesmo quando reelaboradas ou modificadas no Brasil pelos processos de atualização da cultura, pelas características de regionalidade ou territorialidade, pela influência de outras culturas, o resultado desse processo de atualização conserva em si os traços, signos e formas de constituição de base, ou seja, apesar de criarem novos universos, como afirma Cunha Jr. (2011), as novas ou atualizadas culturas não perdem suas bases de matriz africana.

Esse modo de manter viva e atualizada nossa cultura, criando e recriando novos/velhos universos, contando e relembando nossos costumes, refazendo os fazeres de nossos antepassados, é parte de um fazer histórico que, em sua base, traz a negra presença africana da Tradição Oral. Desde os povos africanos mais antigos, sociedades e civilizações foram construídas sobre a palavra falada. “Nós, africanos e afrodescendentes, somos um povo oral por opção ancestral”, afirma o professor Henrique Cunha Jr. (2007, p. 2). Mesmo para as sociedades que possuíam escrita, a oralidade era a principal forma de comunicação, pois se trata de um valor cultural e social das concepções sociais e filosóficas fundantes das matrizes africanas dos diferentes povos do continente mãe. Hampâté Bâ (2010, p. 167), escritor malinense e estudioso da Tradição Oral, nos diz que

quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apóie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África.

A oralidade se apresenta para a África como a forma mais legítima de manter a história de seus ancestrais viva e presente. E talvez seja assim para nós, nordestinas, cearenses (e piauienses também!), pois, quando revisamos a história dos grupos tradicionais ou mesmo o cotidiano de nossos familiares, pessoas mais velhas, mais vividas que nós, percebemos nitidamente que a tradição oral está lá, está presente. As histórias, os costumes, os ensinamentos são transmitidos dos mais velhos para os mais novos, de mães e pais para filhos e filhas, e que, por sua vez, foram passados por suas avós, que aprenderam com suas mães e seus pais, que aprenderam com suas avós, bisavós... E assim a tradição se mantém viva. E atualizada, porque cada pessoa que transmite aqueles ensinamentos acrescenta a eles as informações de seu aprendizado através da experiência, as informações do tempo presente, em relação ao cotidiano vivido ali, por aquela comunidade, grupo, família, pela pessoa que ensina e vive aquele tempo presente.

TÁ CAINDO FULÔ

Tá caindo fulô, ê tá caindo fulô/ Tá caindo fulô,
ê tá caindo fulô/

Lá do céu, cá na terra, ê tá caindo fulô/ Lá do
céu, cá na terra, ê tá caindo fulô!

(Domínio Público/Repertório da Maria das
Vassouras).

“Tá Caindo Fulô” é um Coco muito conhecido entre os grupos cearenses. Seu refrão pode ser ouvido em vários lugares do país, principalmente em quase toda a região Nordeste. Não se conhece a autoria, mas em minhas pesquisas sobre as sonoridades afro-brasileiras, percebi que ele tem forte presença em nossa cultura afrodiáspórica das Minas Gerais, nos cânticos das Congadas e/ou Reinados mineiros. Nossa oralidade na diáspora deve tê-lo feito chegar até aqui. A Maria das Vassouras gostava de cantar esse Coco com os versos que falam de São Benedito e também da Rainha Nossa Senhora do Rosário: *“Olha São Benedito é o santo. Viva nossa Senhora do Rosário! Lá na rua debaixo, lá no fundo da horta, se a polícia me prende, a Rainha me solta. Senhor capitão, onde me mandar eu vou. No palácio da Rainha nasceu um pé de fulô. Tá caindo fulô!”*. Outro canto das Congadas/Reinados mineiros que gostávamos de cantar é o Coco do Beija-flor: *“Ô, beija-flor toma conta do jardim! Vai buscar Nossa Senhora pra tomar conta de mim! Sinhá Rainha, a sua casa cheira, cheira a cravo e rosa, e flor de laranjeira”*. A gente cantava e emendava um Coco no outro, coisa mais linda... “Tá caindo fulô, ê tá caindo fulô” ...

Uma “fulô” que caiu em minha vida foi o grupo das Mulheres da Batateira.

As Mulheres do Coco da Batateira

O Coco das Mulheres da Batateira é um grupo de coquistas formado só por mulheres, atualmente são dezessete mulheres. O grupo surgiu entre o final dos anos de 1970 e o início dos anos de 1980, quando algumas das mulheres que hoje são do grupo, faziam parte do MOBREAL — Movimento Brasileiro de Alfabetização, um programa governamental educacional criado no ano de 1970 que tinha como objetivo erradicar o analfabetismo do país em dez anos. Durante a semana do folclore, a turma do MOBREAL da Batateira recebeu o convite para se apresentar na Praça da Sé da cidade, comemorando o dia do Folclore:

Seu Eloi (Eloi Teles) veio na nossa sala pedir pra gente levar uma apresentação para a Praça da Sé pra comemorar a semana, o dia do folclore, aí pediu que a gente inventasse qualquer coisa pra levar junto com os alunos. Aí, na sala tinha essa menina aí, a Socorro (integrante do grupo) que sabia dançar o coco, tinha a mestra (que foi a primeira do grupo) que era uma monitora e sabia cantar as toeiras, e tinha mais um casal que mora nessa outra rua de cima, ali, que ainda hoje a mulher dança o coco, que era o marido e a mulher, que também sabiam. A gente se juntou, as duas salas, e fizemo os ensaio durante uns três dias,

quando foi no dia do folclore a gente levou pra Praça da Sé e foi muito bom, bem animado, bem aplaudido. Aí a gente ficou gostando e não paremos mais. (Dona Edite, mestra do Coco da Batateira)

No começo, muitas pessoas se reuniam para cantar e dançar o Coco. Dona Edite conta que se formava uma roda bem grande na comunidade, com a participação de muita gente, homens, mulheres, adultos, jovens e crianças. Depois, com o passar do tempo, o número de participantes foi diminuindo, restando apenas as mulheres, pois os homens não quiseram mais participar. Assim, o grupo foi se organizando e criando um estilo, um jeito muito próprio de dançar o Coco em pares, com passos lentos, com as mulheres fazendo o papel de homem e de mulher. Já tiveram o nome de “A Gente do Coco”, mas, tem uns dez anos ou mais, que são conhecidas como “As Mulheres do Coco da Batateira”. Hoje, quando o livro está sendo publicado, o grupo é formado por dezesseis mulheres. Quando a pesquisa foi feita, o grupo contava com dezessete, com idade entre 50 e 90 anos. Mas, ao longo do tempo, já foram em número de vinte mulheres integrantes.

O grupo é organizado com uma coordenadora, uma pandeirista, duas puxadoras de toeiras, damas e cavalheiros. Sete mulheres fazem as damas, outras sete fazem os cavalheiros (vestindo-se de homem, com calças compridas e chapéu), e duas puxam as toeiras (os versos das músicas). A fotografia 15, na galeria de imagens, mostra todas elas comigo, por ocasião de um evento na Organização não governamental Beatos, no Cariri.

Dona Edite é a coordenadora, ela é a mestra do grupo e é também uma das fundadoras. Há também um adolescente que as acompanha tocando o pandeiro, e às vezes outros instrumentos de percussão. Mas o forte do grupo é o canto, a dança e a percussão corporal com as palmas das mãos. As fotografias de 16 a 19, na galeria de imagens, retratam momentos da apresentação na Beatos. Nas fotografias 16 e 17 estão Dona Maria e Dona Valquíria, puxadoras de toeiras e cantoras, também o jovem tambozeiro. Nas fotografias 18 e 19, vemos as damas e “os cavalheiros” dançando na roda.

Algumas das mulheres são agricultoras, algumas são artesãs do barro, de bonecas de pano, costureiras. Uma delas é cuidadora, cuida de pessoas idosas ou doentes. Quase todas são nascidas no Crato, tem uma que é de Várzea Alegre no Ceará, outra que é de Baixa Funda, em Pernambuco, mas as duas vieram para o Crato quando ainda eram crianças. Quase todas são casadas e têm filhos ou filhas, netos ou netas, bisnetos ou bisnetas, mas algumas são solteiras e vivem com suas irmãs, com as mães. Duas são viúvas.

A maioria possui pouca escolaridade; algumas são apenas alfabetizadas, e outras não sabem ler ou escrever. Todas têm uma religiosidade muito forte, a maioria é católica e participa das práticas da igreja local, como missas, novenas, missões, encontros de renovação, e em muitos dessas atividades a participação se dá com as apresentações ou rodas de Coco. Algumas vivem a fé sertaneja cristã, com devoção aos santos e santas católicos e ao Padre Cícero Romão Batista, outras vivem em diálogo com práticas de religiosidade africana, como a Umbanda. A maioria

é mezinheira e lida com a manipulação das ervas, algumas são rezadeiras ou benzedoras.

Algumas mulheres têm uma atuação política na cidade para além da ação cultural, participando de movimentos comunitários, lutas sindicais e partidárias. Dona Edite é filiada ao Partido Comunista do Brasil (PC do B). Elas contam que a vivência política veio antes da brincadeira do Coco, do tempo da ditadura, quando participavam de peças teatrais que falavam contra o sistema capitalista.

Nem todas as dezessete mulheres puderam participar da pesquisa. Ao todo, quinze se envolveram com as atividades, mas para efeito do grupo-pesquisador consideramos aqui apenas as dez que participaram das técnicas e análises. São elas: Dona Edite, 75 anos; Dona Valquíria, 75 anos; Dona Terezinha, 69 anos; Dona Neide, 66 anos; Dona Lúcia, 64 anos; Dona Sebastiana, 63 anos; Dona Socorro, 62 anos; Dona Raimunda, 61 anos; Dona Fátima, 59 anos; Dona Lourdes, 55 anos.

Quando me aproximei do Coco das Mulheres da Batateira, fui conhecendo seu universo de inserção cultural e humana. E, por mais que eu já intuisse a riqueza desse universo cultural e humano, a partir de minhas vivências e leituras sobre o repertório de luta, atuação política e de produção da arte e da artesanaria do povo nordestino cariense, foi emocionante e surpreendente mergulhar na vida daquelas mulheres, perceber a complexidade de suas histórias, os discursos não ditos, a rigidez dos corpos que se desfaz no bailado do Coco, a doçura das falas que cantam o cotidiano e os desafios de ser mulher na brincadeira de roda.

Tudo me tocou profundamente. Comecei então a me perguntar: *como se dá a construção da identidade afrodescendente e de gênero das mulheres coquistas do Ceará, especificamente das integrantes do Coco da Batateira, no Crato?* Esta foi a questão que me levou ao Cariri cearense e que me conduziu nesta pesquisa. E falando em pesquisa, outra “fulô” na minha vida foi a Sociopoética.

Uma fulô chamada Sociopoética

Eu me tornei sociopoeta no início da vida acadêmica, ainda na graduação, como já disse antes, inquieta pelo desejo de fazer pesquisa de forma prazerosa, que pudesse articular o meu fazer acadêmico e científico com as demais dimensões do meu ser e agir, sem separá-las, e sim em profundo diálogo, compreendendo que meu olhar sobre o mundo é resultante daquilo que vivo, vejo, faço, reflito, questiono, não entendo ou conheço. E, principalmente, resultante daquilo que sou, sinto, toco com o corpo, danço, canto, choro e sorrio. Descobri então que era possível que meu corpo e com ele, minha história e minhas emoções, me conduzissem no entendimento da vida também de forma científica, fazendo ciência para refletir e contribuir com a produção de conhecimentos que afetem as pessoas e que apontem outras formas de compreender a vida, de valorizar e afirmar os saberes dos grupos historicamente oprimidos.

A Sociopoética é uma abordagem de pesquisa idealizada e sistematizada pelo filósofo Jacques Gauthier, mas tem sido reinventada pela professora Shara Jane Costa Adad, da

Universidade Federal do Piauí, que participou com ele da construção da abordagem. A professora Shara Jane foi minha referência nesta pesquisa e é minha referência na Sociopoética. Foi com Shara Jane e também com a professora e minha orientadora Sandra Haydée Petit que aprendi que a Sociopoética se interessa pela produção filosófica do conhecimento, pela diversidade epistêmica na construção dos conceitos. Ela se deixa influenciar pelos conhecimentos de Paulo Freire, René Barbier, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Augusto Boal, Hélio Oiticica, da Análise Institucional, Esquizoanálise e muitos outros conhecimentos.

Uma pesquisa sociopoética, como a minha, se dá através da realização de *oficinas de produção e de análise dos dados*. Os dados devem ser produzidos e não coletados, pois dados prontos são informações racionalizadas que tendem a ser o que queremos que sejam, e não o que de fato são. São reproduções daquilo que, por muitas condicionalidades e de naturezas diversas, “acreditamos” ser o nosso conhecimento sobre as coisas. Para a Sociopoética, é preciso produzir um novo conhecimento, novos conceitos, que, atravessados por todos os sentimentos com os quais se relacionam, estão carregados de afeto, sendo chamados sociopoeticamente de *Confetos*.

Para se chegar à produção dos confetos, de um conhecimento realmente novo, é necessário um estranhamento em relação ao que está dado. Então, como diz a professora Shara Jane (2014), é necessário que a pesquisadora ou o pesquisador reinvente sua pesquisa, reinventando sua relação com o mundo e possibilitando novas formas de conhecê-lo. E a arte é um elemento fundamental nessa busca por novas formas, funcionando como um dispositivo.

As técnicas artísticas podem mobilizar o corpo inteiro na produção, revelando fontes conscientes e/ou não conscientes do conhecimento, provocando o estranhamento e possibilitando o despertar e a afirmação da potência dos sujeitos da pesquisa. As etapas de uma pesquisa sociopoética são compostas pela produção dos dados (produção textual ou produção plástica), realizada pela mediação das técnicas artísticas; na análise dos dados produzidos artisticamente (análise plástica) e filosoficamente (análise filosófica), realizadas individualmente por quem está pesquisando, e de forma coletiva com o grupo participante da pesquisa (a contra-análise); por último, a pesquisa deve ser compartilhada, socializada.

O Caminho percorrido

Estive no Cariri três vezes para a pesquisa, fui ao Crato e também Juazeiro do Norte. Meus passos sociopoéticos me possibilitaram trilhar um caminho muito prazeroso, muito florido.

Realizei um primeiro encontro no Crato, para conhecer as Mulheres do Coco da Batateira, falar sobre a pesquisa, negociar e planejar algumas atividades. Realizei três visitas para explorar o lugar do qual as Mulheres do Coco da Batateira fazem parte. Visitei a comunidade, andei pelas ruas, conheci algumas casas das mulheres do Coco, partilhei café e baião! Participei de duas atividades da organização não governamental Beatos: um passeio guiado pelos pontos históricos do centro da cidade – no qual pude conhecer a história do Crato e do Cariri pelas

vozes dos personagens *Mateus e Catirina*, que contavam sobre as praças, os prédios, as pessoas e os acontecimentos do lugar – e da apresentação de grupos culturais, onde pude ver as Mulheres do Coco da Batateira se apresentando e pude conhecer outros brincantes do Cariri. Lá, vi grupos de reisado, vi os Irmãos Aniceto, respirei a atmosfera cultural do Cariri, senti sua alegria, mergulhei em suas cores, vibrei com seus sons e suas histórias.

Estive também no Juazeiro, visitei o Horto do Padre Cícero, lugar em que as mulheres depositam sua fé, sua esperança de que a vida vai melhorar. No Crato, eu realizei duas oficinas sociopoéticas, desenvolvendo duas técnicas distintas: a técnica do *Parangolé* e a técnica da *Terreirada dos quatro elementos*. realizei também um encontro para a contra-análise, um encontro de diálogo sobre africanidades, fiz as demais análises e a sistematização da pesquisa.

Já, já contarei em detalhes como foram essas atividades.

Na primeira viagem, quando o dia amanheceu no ônibus da Princesa do Agreste, a noite havia sido bem cansativa. Em uma poltrona apertada, estávamos a alfaia (o tambor), eu e uma enorme ansiedade pelo primeiro encontro com as Mulheres do Coco da Batateira. Calu, minha companheira de mestrado na UFC e seu filho Víctor, também me acompanhavam. Mais tarde, nos encontramos com as professoras Cícera Nunes (da Universidade Regional do Cariri - URCA) e Sandra Petit (UFC), com Hélio, então companheiro integrante do NACE e também orientando de Sandra na UFC, com Juliano e com Dona Maria, uma das cantoras e puxadora de toeiras do Coco da Batateira. É importante dizer

que a professora Cícera é uma grande referência no Cariri, uma professora e ativista que vem construindo o “Artefatos da Cultura Cearense”, um evento que acontece anualmente na região, um trabalho potente e sólido com os movimentos sociais, principalmente o Movimento Negro do Cariri.

Na fotografia 20, na galeria de imagens, é possível ver um registro do nosso primeiro encontro na Batateira, na casa de Dona Maria, coquista puxadora de toeiras do grupo das Mulheres do Coco.

Foi uma viagem linda, no caminho se vê muitas flores e muito Ipê pela estrada. Mas, foi uma viagem longa. O Crato fica a 560 km de Fortaleza. É um município do interior do estado do Ceará, localizado no sopé da Chapada do Araripe, no extremo sul do estado e na microrregião do Cariri. O município possui uma área de 1.158,15 km² de extensão e segundo o Censo (2010), sua população era de 121.462 habitantes.

O Crato faz divisa com o estado de Pernambuco, mas também se interliga, por meio de um entroncamento rodoviário, ao Piauí, à Paraíba e à capital cearense, Fortaleza. A cidade faz parte da Região Metropolitana do Cariri Cearense. É uma das cidades mais importantes e antigas do Ceará. É a 6^a cidade mais populosa, segundo dados do Censo (2010); a 3^a mais desenvolvida, conforme o Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil (2013) e possui o 9^o maior PIB do Estado, segundo o IPCE (2010).

As mulheres do Coco da Batateira vivem no bairro Gizélia Pinheiro, conhecido popularmente como Batateira, em referência ao Rio Batateira, afluente do Rio Salgado, que deu origem à cidade. O Rio Salgado possui 308 km de extensão e seus principais

afluentes são os rios Batateira, Granjeiro, Saco/Lobo e Carás, nas regiões do Crato e Juazeiro do Norte; o Salamanca e o Santana, em Barbalha; o Rio Seco, em Missão Velha; e o Riacho dos Porcos, que passa pelos municípios de Milagres, Mauriti, Brejo Santo, Porteiras, Jardim e Jati.

O Rio Batateira, que pode ser visto nas fotografias 21 e 22 da galeria de imagens, tem uma grande importância para a cidade, é um símbolo do Crato e do Cariri.

Entre as cotas de 650 e 780 metros de altitude da Chapada do Araripe jorram 254 fontes que perfazem um conjunto de nascentes da Bacia Hidrográfica do rio Salgado. Dentre elas a mais importante é a Fonte da Batateira com uma vazão máxima de 398,0 m³/h (Cogerh, 2013).

A região do entorno do rio é área de preservação ambiental e constitui o Geossítio Batateira, atração turística na cidade com áreas de lazer e balneários, possui fontes naturais de água como a cascata do Lameiro, ruínas de um engenho de cana-de açúcar do ano de 1860, também trilhas ecológicas. A área faz parte do Geopark Araripe que tem como um de seus objetivos proteger e conservar os sítios de maior relevância científico-cultural, denominados geossítios. O Geopark Araripe é o primeiro Geoparque das Américas:

Geoparque é um território com limites definidos, que possui geossítios com grande valor científico, histórico, cultural e ambiental. Estes apresentam raridade, riqueza geológica e paleontológica, permitindo ampla compreensão sobre a história e evolução da Terra e da Vida. (Ceará, 2012)

A cidade do Crato nasceu às margens do Batateira e muitos mitos entornam a história do lugar, que é conhecido como um lugar de encantados. Um dos mitos e talvez o mais famoso é o mito da Pedra da Batateira. Dizem que a pedra da nascente do maior olho d'água da Chapada do Araripe um dia irá descer a cidade. Conta-se que os Indígenas do Povo Kariri, primeiros dono do lugar, quando foram expulsos de suas terras, lançaram uma maldição de que um dia a pedra, que fica onde jorram as águas da fonte da Batateira, vai rolar e as que águas inundarão toda região, despertando a Mãe d'água, adormecida.

“O Batateira no Crato, tem cascata no Lameiro. É lenda dos Kariris, Povo que chegou primeiro. E se for retirada a pedra, a água cobre o vale inteiro”. (Domínio Público)

Um fato que também mostra a importância do rio é que no ano de 1936, a cidade do Crato foi iluminada por uma hidroelétrica acionada pelas águas do Batateira, que foi desativada em 1950, pela falta de condições de atender a

demanda de produção de energia. A casa antiga que sediou a usina ainda existe dentro do Geossítio da Batateira e pode ser visitada.

O bairro da Batateira, visto nas fotos, possui uma população de 4.632 habitantes (Censo 2010), da qual 51,9% são mulheres.

Ele fica na parte alta da cidade, portanto, andar por ele é entregar-se ao movimento de subidas e descidas, arriscando o corpo com cuidado para não cair e nem se cansar. Nas fotografias 23, 24 e 25 é possível ver as ruas e as casas do bairro (também as Mulheres chegando para nosso primeiro encontro).

Em busca de informações sobre o bairro, encontrei poucos dados, mas, em minhas visitas, pude observar que as casas são pequenas e próximas umas das outras, amontoadas. Vi uma praça, uma escola, um posto de saúde, uma igreja católica e algumas evangélicas, uma associação de moradores, além de muitos estabelecimentos de serviços, como mercadinhos (quitandas, bodegas), padaria, loja de artesanato, borracharia, um motel, postos de gasolina, entre outros.

Quando cheguei ao Crato, meu corpo – já preenchido pela emoção do momento do encontro que se aproximava – começou a revelar meus medos. O suor frio nas mãos, o peso nas pernas a querer me paralisar. A possibilidade dos imprevistos e dos desacertos começou a pulsar dentro de mim, latente e insistente. Parecia que essa emoção não cabia em minha cabeça – lugar preferido de minhas tensões, ansiedades – e, por isso, ela doía, uma dor que apontava para meus olhos, como se quisesse me mostrar o que eu temia ver: os riscos. E como quem vive uma

catarse, se preparando para o novo, coloquei pra fora todo o tormento, vomitando o desespero do “será que vai dar certo?” e as expectativas do “resultado” – aquele que te diz exatamente como as coisas devem acontecer. Entendi então o que estava acontecendo, aceitei e me acalmei. E depois daquela tensa e forte crise de enxaqueca, com o corpo renovado e preparado para o abraço, para o choro e para os caminhos incertos, o dia do encontro com as mulheres chegou.

Subimos a Batateira. Lá nos encontramos com Dominique, Samuel e Juliano, então estudantes da URCA e orientandos da professora Cícera Nunes, que me apoiaram nesse momento do estudo com alguns registros fotográficos. Inicialmente, o encontro seria na associação, mas, devido a dificuldades com o uso do espaço, nos reunimos numa praça.

Na conversa, cheia de emoção pela oportunidade de conhecê-las, nos apresentamos, falamos sobre a pesquisa e conversamos sobre a Sociopoética. Apresentei a proposta, da qual logo aceitaram participar como copesquisadoras, sendo eu, a *facilitadora da pesquisa* (segundo a Sociopoética, a integrante do grupo-pesquisador responsável pela condução do processo) ou pesquisadora acadêmica, por estar vinculada à universidade. Conversamos então sobre as inquietações (inicialmente minhas, mas que foram se tornando nossas) sobre a brincadeira do Coco, sobre o lugar da mulher, sobre o tempo e história. Assumimos o desafio de construir a pesquisa juntas. As fotografias de 26 a 29, na galeria de imagens, mostram o nosso primeiro encontro, o momento de nossa conversa na praça, que foi temperada com Coco, com a beleza e poesia daquelas mulheres.

Fizemos acordos sobre o tema e sobre os encontros. Trocamos olhares curiosos, sorrisos acolhedores e, sociopoetizando esse momento, como quem pede as bênçãos divinas para que a pesquisa ganhe passagem e atravesse nossas almas, cantei⁵:

Ô, beija-flor toma conta do jardim! Vai buscar
nossa Senhora pra tomar conta de mim! Levei
pro rosário, um galho de manjerição e ofereci à
Santa junto com meu coração. Ô, beija-flor toma
conta do jardim! Vai buscar nossa Senhora pra
tomar conta de mim.

(Domínio Público/Congadas/Reinados/Reper-
tório da Maria das Vassouras)

A produção dos dados

Para a produção dos dados da pesquisa, como já mencionei, realizei duas oficinas, trabalhando com duas técnicas distintas. Outras informações foram coletadas durante momentos de observação de atividades, como na visita a Beatos, nas conversas com as mulheres, ouvindo suas histórias, conhecendo seus recortes e fotografias, suas casas, e partilhando cafezinhos. Conversei também

5 Esse canto pode ser encontrado no *link* <https://youtu.be/3RuLK8TXcN4> onde registrei um momento singelo de outra atividade da pesquisa em que cantamos juntas, as Mulheres do Coco da Batateira e eu.

com outras pessoas, como amigos e familiares, que se tornaram informantes-chave da pesquisa. Todas essas informações, junto com minhas impressões pessoais, posicionamentos e memórias, compuseram o material do meu *diário de campo*, que utilizei em algumas reflexões ao longo da dissertação.

A avaliação fez parte de todo o processo de produção dos dados, no entanto, devido algumas dificuldades com o grupo-pesquisador, entre ela a falta de domínio da escrita, a pouca disponibilidade de tempo e a falta de disposição física e motivacional para determinadas atividades, não trabalhei com o *diário itinerante* – instrumental da Sociopoética muito importante para a captura de desejos, críticas, sentimentos, sugestões e depoimentos sobre a pesquisa.

A primeira oficina: a técnica do Parangolé

Nossa primeira oficina com as mulheres foi realizada naquele mesmo dia que nos encontramos na praça. Apesar de termos mobilizado a Associação dos Moradores da Batateira para realizarmos nossa atividade, por dificuldades logísticas de organização e limpeza do espaço, não foi possível que o encontro acontecesse lá. Fizemos a atividade ao ar livre, em meio às pessoas que transitavam pela rua e pela praça. Pela própria condição do local, que não oferecia a privacidade necessária para a realização da atividade, a oficina foi realizada em dois encontros, um primeiro na praça e um segundo na casa de Dona Valquíria, coquista.

A técnica do *Parangolé* que utilizei tem referência nos trabalhos da professora Shara Jane Holanda Costa Adad inspirados na obra de Hélio Oiticica, um importante artista plástico e performático brasileiro, que influenciou a estética do movimento tropicalista na música brasileira e deixou um valioso patrimônio para a arte contemporânea, como o Parangolé, criado na década de 1960 e que se tornou sua obra mais popular. O Parangolé é uma vestimenta que ganha vida ao entrar em contato com a pessoa que vai vesti-lo, e é essa interação que o faz existir. A vida começa a surgir a partir de sua construção, pois o Parangolé deve ser confeccionado por quem vai usá-lo, de forma intencional. É confeccionando o Parangolé que surge também a personagem ou o personagem que ele representará. Depois de prontos, Parangolé e personagem fundem-se com os corpos das copesquisadoras ou copesquisadores ao se encontrarem. É nesse momento que a escultura móvel pode, enfim, contar sua história ou se expressar conforme planejado pela facilitadora ou facilitador da oficina. O importante é garantir que, enquanto dispositivo sociopoético, o Parangolé acione as informações necessárias para a produção dos dados.

Em nossa pesquisa, a técnica foi dividida em três momentos: a construção, o desfile e a entrevista. A construção foi feita coletivamente, na praça mesmo. Levamos tecidos diversos, linhas, agulhas, tesouras, dentre outros materiais. As fotografias de 30 a 36, na galeria de imagens,, mostram momentos desse encontro de confecção do Parangolé na primeira oficina. Nosso Parangolé foi o *Parangolé da mulher do Coco*.

No segundo encontro (ocasião em que realizei a segunda oficina) demos continuidade à técnica do Parangolé. As mulheres vestiram o *Parangolé da mulher do Coco* e desfilaram, apresentando as personagens que criaram. Após cada desfile, as outras mulheres e as facilitadoras da oficina (na ocasião, minha orientadora Sandra Petit e eu facilitávamos juntas a oficina) fizeram perguntas para as personagens, procurando conhecê-las e obter informações para a pesquisa, perguntas como: De onde você vem? Por que você é a mulher do Coco? O que você mais gosta de fazer? Por que você tem esse nome?

Ao final da técnica, conversamos sobre a atividade e a avaliamos. Na galeria de imagens, as fotografias 37 e 38 mostram duas das mulheres desfilando com suas personagens vestidas com o *Parangolé da mulher do Coco*.

A segunda oficina: a técnica da Terreirada dos quatro elementos

A segunda oficina aconteceu na casa de Dona Valquíria. O espaço era um pouco pequeno para receber todas as mulheres e realizar as atividades da pesquisa e ao mesmo tempo era gigante. Não poderia haver lugar mais acolhedor, mais especial. Fomos recebidas com muito carinho e cuidado. Dona Valquíria é bonequeira, ela faz bonecas de pano, e logo na entrada as bonecas deram o tom da acolhida nos lembrando da importância da brincadeira para a vida daquelas mulheres. O ambiente era muito propício para a vivência com o lúdico. Na fotografia 39, eu estou com Dona Valquíria, encantada com suas bonecas de pano.

Nas atividades da pesquisa, um procedimento importante para a Sociopoética durante a realização das oficinas é o relaxamento ou aquecimento do grupo-pesquisador. Antes do início das atividades, deve-se criar uma situação física e espiritual favorável à pesquisa, preparando os corpos para a produção dos dados. Trata-se de um movimento de “destencionamento” ou “desconexão” com a racionalidade, numa tentativa de concentração ou meditação das copesquisadoras ou copesquisadores, permitindo que o corpo consiga fluir em sua integralidade, com todas as suas potências sensíveis, intuitivas, emocionais, gestuais e imaginativas.

Somente a partir da segunda oficina trabalhei com o relaxamento. Em respeito à condição física e etária das mulheres, o relaxamento não foi realizado no chão para descanso do corpo, mas por meio de movimentos leves. Trabalhei com dois jogos: o da hipnose e o do espelho. Esses jogos têm referência na obra de Augusto Boal, teatrólogo, diretor, dramaturgo e ensaísta, criador do Teatro do Oprimido nos anos 1970. O “Teatro do Oprimido”, segundo Boal (1982), busca transformar o espectador em um sujeito atuante, um transformador da ação dramática que lhe é apresentada, de forma que ele mesmo, o espectador, se torne protagonista e agente transformador da ação. A ideia central é que o espectador ensaie sua própria revolução sem delegar papéis aos personagens, conscientizando-se de sua autonomia diante dos fatos cotidianos e avançando em direção à sua verdadeira liberdade de ação. O Teatro do Oprimido é uma grande influência para a Sociopoética.

Depois da acolhida e da conversa inicial sobre a vida, sobre os dias na Batateira e o encontro anterior, relembrando o objetivo da pesquisa e explicando os motivos daquela atividade, demos continuidade à oficina com o jogo da hipnose e do espelho. O jogo foi realizado em duplas, onde cada mulher hipnotizou outra, realizando movimentos com uma das mãos, movimentos estes que o corpo da outra mulher deveria seguir. As fotografias 40 e 41, na galeria de imagens, mostram um pouco do que foi esse momento.

Em duplas, as mulheres realizaram movimentos sob minha condução, e a outra parceira da dupla — que seria o espelho — reproduzia o movimento. Na ocasião, fiz perguntas a elas sobre a Mulher do Coco e elas me responderam com o corpo em movimento. Como é o olhar da Mulher do Coco? Como é a boca da Mulher do Coco? A cintura da Mulher do Coco? Qual o sentimento da Mulher do Coco? Estas foram algumas das questões levantadas por mim.

Depois do relaxamento, passamos para a *Terreirada dos quatro elementos*, técnica criada para esta pesquisa. Durante meus estudos e leituras, senti a necessidade de criar um *dispositivo* que me permitisse acessar mais informações. Professor Osmar Braga, em sua tese, conceitua dispositivo como:

um sistema organizado que auxilia o pesquisador a desencadear um processo ou movimento de construção e produção de ideias, de dados objetivos subjetivos, bem como de refletir o sentido e os significados dos mesmos. E para se

construir e se produzir algo é necessário imprimir processos criativos de captura, organização e reflexão de ideias, discursos, opiniões e gestos (Braga, 2013, p. 87).

A definição de Osmar Braga está alinhada ao meu desejo de criar um instrumental que pudesse proporcionar a produção de conhecimento, de ideias, para a pesquisa, e que me autorizasse num movimento de autopoiesis, segundo o filósofo Félix Guattari (1992) num movimento criador e produtor de minha subjetividade. Com a contribuição de minha orientadora, construí uma técnica com inspiração no cotidiano das mulheres da Batateira, que chamei de *Terreirada dos quatro elementos*. O nome terreirada faz referência à prática brincante do Cariri, um acontecimento que reúne mestres e mestras das mais diversas manifestações da cultura popular, ou melhor dizendo da cultura dos grupos historicamente oprimidos como negros, indígenas, nordestinos, e dos grupos tradicionais que se encontram para apresentar suas danças, seus cantos, sua arte, nos terreiros de suas casas (seus quintais ou áreas de sítios, geralmente com muitas árvores, plantas e espaço amplo) para brincar e festejar. O nome terreirada, para mim, faz também referência às práticas das religiosidades de matriz africana, e faz ainda referência ao elemento terra, que na técnica é representado pela argila. No dispositivo criado, os quatro elementos (água, fogo, ar e terra) são utilizados, mas é com a terra que se dá a produção final do dispositivo.

O passo a passo

A técnica tem como ponto de partida uma pergunta geradora e consiste no despertar da sensibilidade e da criação a partir dos sentidos e das sensações do corpo para capturar, organizar e sistematizar informações com os quatro elementos. Nossa pergunta geradora foi: quem é a mulher do Coco? Para realizar a *Terreirada dos quatro elementos*, foi necessário organizar o material e o espaço. Preparei vendas para os olhos (tiras de pano preto), um recipiente com água para os pés (uma bacia bem grande), um frasco com perfume (usei lavanda e alfazema, por serem fragrâncias suaves e puras, não adocicadas), uma vela acesa e algumas peças de argila (de acordo com a quantidade de pessoas que iriam utilizá-las). Todo esse material foi deixado em uma sala fechada, sem que as mulheres soubessem o que havia lá.

Depois de explicar às mulheres que cada uma delas vivenciaria um momento de despertar do corpo, sem revelar detalhes do que aconteceria, iniciamos a atividade. Nesta ocasião, contei com o apoio do professor Osmar Braga, que me auxiliou na organização e no registro de tudo. O primeiro passo foi vendar os olhos de cada mulher, uma por vez, de forma delicada. Com os olhos vendados, cada mulher foi conduzida por mim, cuidadosamente, até a sala para entrar em contato com todos os elementos, um a um. É importante ressaltar aqui o cuidado necessário ao conduzir uma pessoa de olhos vendados: é preciso calma e mansidão na voz para que a pessoa se sinta segura, permitir que ela se apoie enquanto se movimenta e, sobretudo,

descrever o caminho, informando a direção que a pessoa deve seguir. Esses cuidados foram fundamentais para que as mulheres se sentissem confiantes até o final da atividade.

Ao entrar na sala, cada mulher teve contato com os elementos, um de cada vez. Logo na entrada, ao abrir a porta, seus pés pisavam em uma bacia cheia de água. Em seguida, as mãos se aproximavam do calor, do quentinho da vela acesa. Depois, o cheiro do perfume entrava pelas narinas da mulher que era convidada a respirar levemente. Por fim, cada mulher era conduzida a uma mesa, onde tocava e trabalhava com a argila – o último dos elementos, que representa a terra, como podemos ver a fotografia 42 na galeria de imagens. Com a argila, dava-se início à primeira produção da técnica. A produção deveria ser individual e responder à pergunta geradora, que no nosso caso foi: *Quem é a mulher do Coco?*

Depois de produzir com a argila, o grupo foi convidado a tirar a venda dos olhos e tomar contato com o que foi produzido, para analisá-lo. Em duplas, as mulheres refletiram e analisaram o material para depois apresentarem suas análises usando uma linguagem artística. As linguagens sugeridas por mim foram: o teatro, o repente, a poesia, a música, o gesto. Ao final, cada dupla apresentou sua sistematização sob a forma de uma das linguagens artísticas sugeridas, como se vê na fotografia 43.

No YouTube⁶ podemos ver o momento de encerramento da Terreirada. Depois das apresentações das mulheres, cantamos e dançamos para finalizar a oficina. Nas fotografias 44

6 <https://youtu.be/Y5uC5f-6yyE>

a 52, na galeria de imagens, mostro uma sessão de fotos de cada momento da técnica relatada.

A análise dos dados

Na Sociopoética, o estudo dos dados é um grande desafio. De fato, em muitos métodos e abordagens de pesquisas qualitativas, analisar dados é o momento mais exigente de uma pesquisa. Mas, para a Sociopoética, que trabalha com dispositivos artísticos que valorizam a intuição e provocam as expressões e manifestações subjetivas do grupo-pesquisador, essa etapa é ainda mais exigente e desafiadora.

Para a Sociopoética, que se preocupa com o não dito, com os interstícios, divergências e associações, o risco de perder-se na etapa das análises ou de confundir-se na definição do material a ser analisado é grande, pois tudo pode sedutoramente transformar-se em conteúdo sutil e/ou passível de reflexões. O estudo dos dados é realizado então seguindo algumas etapas de análise⁷, e, para efeito da minha pesquisa, considerarei *análise classificatória, contra-análise e análise filosófica*.

A análise classificatória é um momento solitário da facilitadora da pesquisa. Consiste em identificar as categorias que estão presentes no discurso do grupo-pesquisador, bem como

7 Para mais informações sobre a pesquisa sociopoética, indico a leitura da obra *Corpos de rua: cartografia dos saberes juvenis e o sociopoetizar dos desejos dos educadores*, de Shara Jane Costa Adad (2011).

perceber os pontos de convergência, divergência, oposições e ambiguidades contidos em seu pensamento.

O discurso do grupo-pesquisador de nossa pesquisa revelou muitos pontos de convergência. Na análise das duas oficinas, percebi que há uma complementaridade na expressão das ideias das mulheres copesquisadoras e que há unidade na construção do pensamento do grupo. As categorias encontradas também apresentaram grande proximidade entre si, e algumas permaneceram consistentes nas duas oficinas. As categorias identificadas foram: Beleza; A mulher do Coco; Significado do Coco; Negros; Criança, véi, tudo misturado; Quem tá triste, ri; Deixaram pra nós; Só deixo quando eu morrer; Coisas assim de Católico.

Durante a categorização dos discursos, percebi que havia uma categoria que atravessava todos os discursos e, ao mesmo tempo, atravessava todas as categorias de forma muito impositiva: *Marcadores das Africanidades*. Para efeito do nosso estudo e análise sobre a pisada feminina do Coco cearense a partir da vivência, do pensamento e da produção das Mulheres do Coco da Batateira, considerarei apenas alguns marcadores das africanidades que refletirei e apresentarei lá na análise filosófica.

A **contra-análise** é uma etapa central na pesquisa sociopoética. É nessa fase que, para mim, ocorre a avaliação mais importante, do ponto de vista ético-político. É quando submetemos o material produzido à apreciação do grupo, tiramos as dúvidas e complementamos informações. A reflexão sobre os dados

ganha mais consistência da contribuição das copesquisadoras e copesquisadores, com suas análises mais intencionais. A contra-análise pode ser realizada de forma criativa, utilizando também a arte como dispositivo para apropriação e reflexão sobre a pesquisa, ou de maneira mais direta e objetiva, com uma apresentação das reflexões da facilitadora, seguida de diálogo com o grupo.

Na última visita que fiz ao Crato, durante a pesquisa, realizei a contra-análise. Em uma roda de diálogo, conversamos sobre os confetos e sobre o material que eu já estava escrevendo. Apresentei minhas dúvidas, e as mulheres compartilharam as delas. Refletimos e, ao final do dia, construímos um Coco como resultado de nosso diálogo. Nesse encontro, entreguei a elas uma alfaia, o tambor que mandei fazer especialmente para presentear-las. Foi um encontro muito bonito, repleto de emoção e gratidão por tudo o que foi vivido.

Na ocasião, estavam comigo Sália Augusta (cantora integrante da Maria das Vassouras) e José Soares (mestre percussionista, poeta), pessoas amigas que me apoiaram na realização dessa atividade. Nas fotografias de 53 a 56, na galeria de imagens, apresento momentos do nosso encontro de contra-análise, a roda de conversa e a produção do Coco.

A análise filosófica na Sociopoética é o momento em que se concentra o diálogo entre o que foi produzido na pesquisa e os referenciais teóricos escolhidos para a análise do trabalho, ou seja, as autoras e autores que estudam o tema em questão.

Em nossa pesquisa, produzimos *Confetos* – aqueles conceitos/conhecimentos que, como explicam Sandra Petit e

Shara Jane (2009), são mais do que enunciados intelectuais, pois carregam o que foi vivido, o que é coletivo, o que é expressão do sensível e que não se limita à razão. Os confetos produzidos em nosso trabalho foram: *Mulher quebra pedra; Mulher cozinha feijão; Mulher a força da Mulher; e Mulher coco barrim.*

Durante meus estudos, identifiquei também os *Marcadores das Africanidades*, que, segundo a Pretagogia, são características que revelam as referências africanas e podem ser percebidas e analisadas a partir do modo de viver e se expressar das mulheres do grupo-pesquisador. Os marcadores das africanidades escolhidos para analisar em nossa pesquisa foram: *Memória da escravidão; Transmissão dos conhecimentos pela oralidade; Festa, dança e a brincadeira como expressão do ser e do viver.*

No próximo capítulo, apresento as reflexões da análise filosófica. Nele, busco refletir sobre esses confetos e marcadores, sistematizando também meus aprendizados e avançando, em seguida, para as considerações finais deste trabalho.

VEM, VEM MARIA! VEM MARIÁ!

Corre Maria, vem ver a lua brilhar!

Todo mundo vem pra cá,

Por que é que tu não vem?

(Autoria de Alan Mendonça/Repertório da Maria das Vassouras).

Agora me vejo diante do desafio proposto pela Sociopoética com a análise filosófica: filosofar com os confetos. Mas não só isso; também é preciso filosofar com os marcadores das africanidades, ou seja, pensar e refletir sobre o que o grupo-pesquisador deseja revelar com os confetos produzidos e sobre o que os marcadores das africanidades, identificados por mim, querem revelar para esta pesquisa. Para enfrentar esse desafio, busco *ancoragem* nas ideias de algumas autoras e autores que escolhi para dialogar neste trabalho.

Antes, é necessário dizer que este movimento reflexivo de diálogo com a produção de dados está embasado na Pretagogia, referencial metodológico focado nas africanidades, ou seja, afrorreferenciado, que considera “que as particularidades das expressões afrodescendentes devem ser tratadas com bases conceituais e filosóficas de origem materna, ou seja, da Mãe África” (Petit, 2015, p. 10). A Pretagogia tem seu ponto de partida na cosmovisão/cosmopercepção africana, num modo muito

particular de conceber o cosmos, de ser e estar no mundo. Na maioria de nós, afrodescendentes da diáspora, esse modo de ser e estar no mundo é uma marca que se revela cotidianamente.

Meu movimento filosófico se aproxima fortemente da perspectiva “*desde dentro para desde fora*” (Luz, 1998), perspectiva que é inspiração também para a Pretagogia. Na medida em que produzimos coletivamente os dados da pesquisa a partir do grupo e de seu universo simbólico, buscamos compreender “o valor constituinte de uma linguagem que introduz o indivíduo na ordem coletiva” (Sodré, 1988, p. 47), no contínuo das pisadas da história, da vida e da arte das mulheres do Coco da Batateira. Meu movimento vai além da perspectiva “*desde fora*”, que se limita à análise e crítica com base em quadros de referência científicos. Minhas reflexões estão em sintonia com a metodologia “*desde dentro*”, que procura estabelecer um nível “bipessoal, intergrupar, em que o universo simbólico e os elementos que o integram só podem ser absorvidos num contexto dinâmico, ancorado na realidade própria do grupo social que constitui o núcleo da pesquisa” (Luz, 2000, p. 21-22). A perspectiva “*desde dentro para desde fora*”, apresentada pela professora Narcimária Luz, é assumida aqui como um movimento que envolve o corpo, a emoção, o sentimento e o devir – permanência, impermanência, escuta sensível e ligeira, gingas reflexivas, paradas para ouvir, reter e passar, brincar o Coco.

Início, assim, esta parte do trabalho me lembrando de uma passagem do pensamento de Deleuze e Guattari (1992, p. 11), que se aproxima do filosofar sociopoético, quando afirmam que

os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados, ou antes, criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam.

Esses conceitos que chamamos sociopoeticamente de confetos são, como já mencionei, carregados de afeto, atravessados principalmente pelas vivências e emoções que se fundiram e permitiram suas elaborações. Eles nasceram, assim, no terreiro da pisada do Coco, no espaço-tempo da comunidade da Batateira, tecidos coletivamente nas *performances* poéticas e femininas daquelas que cantam, do público que assiste e aplaude, do contexto, dos gestos, das vozes, dos corpos dançantes que marcam o lugar e a vida com memórias e tradições, criando uma (outra) territorialidade que constrói uma (outra) *consciência dos possíveis*. Uma consciência que cria outros *futuríveis* (Leibniz, 1996) para a condição e o viver da mulher.

Percebo que os confetos e marcadores das africanidades aqui estudados são, em grande medida, engendrados sobretudo a partir da relação com a arte e o ofício do Coco, estão carregados de elementos e códigos de comportamento ligados à relação com a natureza, suas energias e encantamentos, com segredos rituais específicos, necessários para assegurar uma relação harmoniosa com as funções sagradas (Hampâté Bâ, 2010) e estéticas exercidas pelas mulheres coquistas da Batateira. Trata-se, assim, de saberes, experiências, conhecimentos, símbolos morais, religiosos,

linguísticos e culturais; intuições e criações ancoradas fortemente na oralidade, que produzem uma *topologia cultural* (Waldman, 1998) e buscam dar continuidade a uma geografia e a uma história imaginária de um povo, de um grupo – elementos constituintes de uma (possível) identidade afrodiaspórica.

Para melhor organizar minhas reflexões, nas páginas que se seguem apresento primeiro os confetos produzidos com o grupo-pesquisador, confetos que ajudam a refletir sobre o que é ser mulher e sobre o que é ser mulher brincante; e, por último, alguns dos marcadores das africanidades que contribuirão para a análise da mulher no contexto da afrodescendência diaspórica, a mulher negra.

Confetos

Mulher quebra pedra

Mulher cozinha feijão

Mulher a força da mulher

Mulher coco barrim

As mulheres que moram em mim

são dançadeiras,

são rezadeiras, as cantadeiras, as batateiras

Enroladeiras,

namoradeiras, as sementeiras, as milongueiras

*Espreguiçadeiras,
bagunçadeiras, abraçadeiras, as choradeiras
Conversadeiras,
as beijoqueiras, e arrumadeiras, esculhambadeiras
As molequeiras,
as poeteiras, as pintadeiras, compositeras
Umas cuidadeiras,
umas punheteiras, umas merendeiras, umas cafezeiras
São as noveleiras,
as dormideiras, são militeiras, são bonequeiras
As fuxiqueiras,
as cachaceiras, educadeiras, umas gatinheiras
São as cachorreiras,
são roedeiras, são macumbeiras, são escudeiras
São lavadeiras,
abortadeiras, apalpadeiras, aguçadeiras
Umas bandalheiras,
umas bulandeiras, umas cavaqueiras, umas carpideiras
Umas bordadeiras,
umas fungadeiras, umas chocadeiras, e outras parteiras
Umas gritadeiras,
umas desgraceiras, umas tão*

grosseiras, umas quebradeiras
Umas amadeiras,
umas sofredeiras, as trabalhadeiras, as catingueiras
Tem umas solteiras,
outras casadeiras, umas tambozeiras, umas cozinheiras
Umas que faz verso, outras faz besteira
Mas a quem me queira, tão verdadeira
Eu devo dizer
Que só me entrego, se for inteira
Eu sou espinheira, sou feita as roseiras
e sou uma eira de muitas beiras

(Alessandra Masullo)

Viver-se mulher, saber-se mulher, pensar-se mulher. Estes foram os caminhos que o grupo-pesquisador trilhou, recolhendo cada reflexão, cada momento das histórias das mulheres do Coco da Batateira, na tentativa de encontrar a *Mulher do Coco*, ou quem sabe reconhecê-la ali – mais do que imediatamente, mais do que sorrateiramente – como quem se reconhece no batuque e na pisada brincante de coquista, de ser mulher, múltipla, plural e única. O misterioso e exigente ofício de ser mulher.

Na vivência do *Parangolé* e na *Terreirada dos quatro elementos*, foi possível experimentar a transitoriedade, a passagem do estado de imanência, acessando níveis de intensidade e formulando

conceitos atravessados de afetos, desterritorializando-se, isto é, criando personagens, imagens, tecendo pensamentos aparentemente insignificantes, explicitando sentimentos e emoções, descrevendo energias e pulsões. Os confetos surgem da busca pela compreensão e, ao mesmo tempo, da explicação sobre o que é ser a mulher do Coco, mas também do que é ser mulher na brincadeira do Coco – questão que se manteve conosco, lado a lado, durante toda a pesquisa.

Assim, surge a *Mulher quebra pedra*, um confeto que associa o ser feminino à valentia, à resistência, à luta e à conquista. Ele nasce de um embate com o contexto político vivido pelas mulheres da Batateira. No depoimento a seguir, uma delas destaca que, no começo,

os maridos não deixavam as muié participar de reuniões. Aí a gente fez essa peça (teatral) porque eles não aceitavam as mulheres sair de casa, só era pra tá da sala pra cozinha. Aí então a gente fez essa reunião pra poder quebrar essa pedra pras mulher também participar das reuniões (Mulher coquista).

Percebo que o confeto revela a situação da mulher que busca sua autonomia e liberdade de participação; a mulher que fica presa em casa, impedida de exercer suas atividades socioculturais, circunscrita muitas vezes apenas às tarefas da casa e da cozinha. Há, assim, uma relação desigual, em que o homem pode tudo e a mulher não pode nada. “*Quebrar essa pedra*” parece associar-se à capacidade de promover rupturas diante de situações que exigem

a ocupação de novos espaços, mas também de novos lugares de *produção de si* e de suas atividades socioartísticas e culturais.

Esse confeto nos mostra uma mulher que rompe o silêncio da esfera privada, do aprisionamento familiar e doméstico, e que interfere nas formas naturalizadas, institucionalizadas e rígidas da vida social. O confeto desvela a mulher potência, repleta de talentos, que é cantada e visibilizada na arte, na poesia, por meio dos versos do *Coco* que foi construído por elas na etapa de contra-análise de nossa pesquisa:

As mulheres da Batateira, elas são umas guerreiras. Elas fazem artesanato e são fortes rezadeiras [...]. As mulheres da Batateira, também são agricultoras e fazem sabão de aproveitamento pra mostrar sua cultura. As mulheres da Batateira, elas são umas guerreiras (grupo-pesquisador).

Essa potência, pelo que se pode inferir, revela muitas capacidades e competências, pois traz à tona a figura de uma mulher criativa e criadora: boa de guerra, que sabe lutar, que sabe usar as armas que estão ao seu alcance. Aquela que cria com as mãos, que tem a sabedoria da terra e faz brotar o fruto do chão, que produz Cultura.

É interessante observar que o confeto *Mulher quebra pedra* vai além daquela mulher que apenas resiste e que “*tem garra no peito*”. Essas mulheres criam e inventam coisas, “*quebram pedras pras mulher*”, como mencionaram no depoimento anterior, limpam e

preparam os caminhos para que outras mulheres possam passar e participar, constroem laços, rotas de fuga, e constroem seu legado.

Entretanto, observando a história do feminino no Ocidente, tomando como referência os estudos da professora Cícera Nunes (2000), vemos que a construção da subjetividade feminina sempre esteve diretamente ligada aos diferentes mitos, cultos e comportamentos religiosos, permanecendo por muito tempo aprisionada sob o poder patriarcal. Essa compreensão confirma a ideia de que nossa cultura, fundamentalmente patriarcal, é realmente uma construção social. Ao longo da história do feminino, deparamo-nos com diferentes produções da subjetividade.

Enquanto a *Mulher quebra pedra* sinaliza uma subjetividade feminina mais rebelde, que escapa à normatividade, que questiona a ordem estabelecida, que não aceita a opressão, a *Mulher cozinha feijão*, outro confeto, apresenta uma subjetividade feminina com estreita relação com a figura nomeada por Rolnick (2006) como “mocinha aspirante-noivinha-que-vinga”, ou seja, a esposa inteiramente consagrada ao lar, presente no território doméstico matrimonial onde, pondera a autora, essa relação não pode ser compreendida como prisão ou como sinal de uma suposta condição de aprisionamento.

Essa *Mulher cozinha feijão*, na subjetividade das mulheres do Coco da Batateira, pode ser percebida na fala abaixo:

Ser mulher é assim... é difícil pelo uma parte, porque vida da mulher é sacrificosa, a mulher faz um serviço aqui, faz ali, quando vai fazer o derradeiro que volta pra trás, aquele primeiro que

ela fez, tá desmanchado, lá se vai fazer de novo. E assim passa o dia, e todo dia a mesma coisa. [...] E corre pra lavar roupa, e corre pra lavar prato, e corre pro pé do fogão... E ainda tem mais aquelas coisas! A minha vida é sacrificosa por isso. Eu vivo com um homem que é ruim feito o diacho. Eu não sou casada com ele, vivo com ele. Mas, ali é peça ruim. Se eu amo ele? Ah, Deus me deu ele, né? E eu tenho que aguentar até o dia que Deus quiser (Mulher coquista).

Por que muitas mulheres sustentam por uma vida inteira situações como esta? É como se a mulher não existisse por si própria, sendo vista como um ser naturalmente dependente do homem, este pensado como um indivíduo livre, solto, senhor de si, em oposição à mulher. Daí, então, que a degeneração da mulher-sujeito se dá a partir da própria constituição da sociedade e pela afirmação cultural do homem (Arendt, 2010).

De fato, as muitas e diferentes restrições vividas pelas mulheres traduziram-se, historicamente, sempre ou quase sempre em relações hierárquicas de desigualdade de status e de poder, onde as mulheres são o polo dominado (Arendt, 2010). Porém, não se pode dizer que a *Mulher cozinha feijão*, em suas relações e construção de devires, não busque viver plenamente seus afetos. Tem-se assim que, mesmo na condição de *Mulher cozinha feijão*, a busca pelo afeto, a construção do desejo, são a busca pela produção do mundo – processo que envolve movimentos de intensidade e produção de

sentido, construção de laços sociais e afetivos que provocam prazer, dor, sofrimento e liberdade, ao mesmo tempo (Rolnick, 2006).

Na relação ou entrelaçamento da *Mulher quebra pedra* e a *Mulher cozinha feijão*, o Coco parece equilibrar um caminho que possibilita que elas sejam quem são, um caminho na construção de alternativas, na produção de afetos, afetos que surgem no encontro dessas mulheres entre si, encontro com o Coco, também no encontro com outras mulheres e suas histórias, encontro que produz uma subjetividade de ser mulher, presente nos versos produzidos por elas, durante a terreirada dos quatro elementos:

Mulher do Coco é o sol quando nasce, a lua quando brilha. As pedras de Fátima, o pilão de Raimunda, a panela de Valquíria. E resto da bolada fica na mesa para Sofia, porque nós mora na ribeira, no recantim das Batateira, e fizemos as peças de barro foi pra nós vender na feira. Oi, pisa, pisa pra nós vender na feira! Oi, pisa, pisa pra nós vender na feira! (grupo-pesquisador).

Trata-se de uma subjetividade que busca o diálogo com o contexto social e cultural do lugar, com a história, as memórias e tradições locais, reverenciando as ancestrais e reinventando enredos, produzindo novas tramas sociais e culturais.

Essa mesma subjetividade se revela por meio de outro confeto, que expressa muito sobre ser a mulher do Coco da Batateira: *Mulher a força da mulher*. Esse confeto fala da mulher que

está em permanente conexão com a natureza, com os elementos: o fogo, a água, o ar, a terra, o sol. Ela é a lua, é a pedra, é o mar. É a mulher-natureza, aquela que articula e sintetiza em seu ser a intuição, a sensação, o pensamento e a emoção, a potência característica dos elementos da natureza.

Essa potência, que nos fala da mulher que sintetiza os elementos da natureza, me coloca diante dos orixás femininos (divindades presentes nas religiosidades de matrizes africanas), de suas energias e características ligadas a esses elementos. Quando a mulher do Coco aciona o poder contido nos batuques das alfaias, dos bumbos e dos pandeiros, no chocalho dos ganzás, nas pisadas ritmadas sobre a terra e nas palmas das mãos, ela se torna elo entre os mundos, conectando-se com as energias ancestrais e espirituais e mobilizando também o poder feminino dos orixás: *lemanjá*, a Mãe de todos, a rainha do mar; *lansã*, a bela guerreira e senhora dos raios; *Oxum*, senhora dos rios, do amor e da riqueza; *Obá*, a valente lutadora das aldeias; *Nanã*, a dona dos pântanos e da sabedoria (Verger, 2008).

Há, portanto, uma estreita relação entre o ritmo cantado e dançado pelas mulheres do Coco da Batateira e essas mulheres-natureza, que estão ancestralmente dentro delas. Algumas as carregam em suas cabeças, mas todas são afetadas em seus corpos por suas energias cósmicas, manifestadas em seu ritmo individual, em sua respiração, em seu caminhar, em seu sentir, em sua expressão, em seu viver em contato permanente com as manifestações da natureza viva.

Outro confeto fez emergir um feminino que ora é homem, ora é mulher: o confeto *Mulher coco barrim*. Percebi que este confeto é usado pelas mulheres coquistas da Batateira para se

referirem aos papéis que representam e à condição feminina em relação aos homens, destacando nelas mesmas um poder que culturalmente ou aparentemente associam à natureza masculina, pois está relacionado à força, à coragem e à determinação para resolver situações e desempenhar tarefas pesadas do cotidiano. A fala, a seguir, é reveladora:

[...] eu com 10 anos de idade, com 8 anos eu já sameava era legume mais meu pai pra prantar. Meu pai cavando e eu atrás dele sameando, sameando o legume pra mode eu prantar. Ninguém num sabe disso, não. Ah, como foi? Foi todo mundo trabaiano (Mulher coquista).

Como vemos, a mulher destaca seu poder e habilidade na lida da roça, em pé de igualdade com um homem, seu pai. Já na passagem a seguir, a coquista questiona as diferenças e compara os papéis exercidos por homens e mulheres, o que podem ou não podem fazer, destacando os limites socioculturais das mulheres em relação aos homens:

Por que é essa diferença, quando é filha mulher, quando é filho homem? Porque quando ele tá na adolescência, muitos tem deles que arruma logo é amizade. E a menina mulher é mais caseira e é mais frágil, e é mais fácil conversar com ela. E o menino homem, quando ele tá na adolescência, nessa adolescência que tá acontecendo agora, não tô dizendo

com todos e nem tô discriminando ninguém, tá entendendo? Eles não tá, como é que eu tô dizendo, nem aí... E quando a mãe dá um conselho, ele diz: “homi, eu não quero conversa, vai pra lá, vai te lascar, carái!”. E tá tudo certo. Mas, eu num tô dizendo que com todos é assim (Mulher coquista).

A indagação faz sentido, visto que essa diferença tem uma razão de ser, como esclarece Louro (1997, p. 47): “a atribuição da diferença está sempre implicada em relações de poder, a diferença é nomeada a partir de um determinado lugar que se coloca como referência”. Essas diferenças quanto à organização e ao desempenho das relações e papéis entre homens e mulheres são algo que se reproduz há séculos, em que a mulher ainda desenvolve papéis circunscritos ao lar e o homem, funções públicas. Tratam-se de relações construídas historicamente, nas quais se deve considerar o processo dinâmico de como os indivíduos se relacionam entre si. É no movimento entre as determinações socioestruturais, as conquistas culturais e as iniciativas das pessoas em sua singularidade que se definem formas de ser e agir nas relações de gênero (Silvana Santos, 2005). Assim, vão sendo construídos e redefinidos os papéis que mulheres e homens assumem na sociedade.

Segundo Joan Scott (1996), *gênero* é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e também um modo primordial de dar significado às relações de poder. Como referências, as representações de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social.

Nesta outra passagem, observo que a mulher do Coco da Batateira é uma mulher que, além de passar por diferentes e sofridas situações, muitas vezes sozinha, sem ninguém para cuidar dela, também assume o papel de provedora, como se pode perceber na fala adiante:

[...] A minha vida é devagar e meia corrida (...) eu tive quatro (filhos) aí eu arranjei o cunhado dela aqui e aí tive um filho. Minha fia, eu empreguei, fiquei doente, trabalhando... as pernas, as veias estorou tudo! Num teve uma pessoa que aparecesse para me ajudar. [...] Aí depois eu fiquei doente, passei mal, depois tive um negócio de botar sangue pelo nariz, quase eu viajava. [...] Depois eu fiz minha casinha ... sofri, sofri, sofri quatro anos e meio atrás do aposento dele, mas venci, aí fiz minha casa. E hoje Deus me deu e eu tô no céu. Pronto, não tem goteira, tá lá toda arrumadinha. Não convido pra ir lá, porque tem meu filho que não é bom da cabeça (...) é meu mais velho. Eu cuido dele, cuido do trabalho, cuido de tudo na minha vida. Tudo! Eu sou o homem e a mulher na minha casa (Mulher coquista).

Podemos ver que cumprir o papel “masculino” de provedora econômica não representa um problema para a mulher, acostumada a “pegar no pesado” quando a vida requer. Contudo,

uma pergunta que comumente se faz é a seguinte: mesmo assumindo o papel de “provedora do lar”, função socialmente atribuída ao masculino, a mulher é reconhecida e respeitada moralmente como tal? Ou essa identificação e reconhecimento continua sendo atribuída somente ao homem?

Cynthia A. Sarti (1994, p. 3) responde que não necessariamente a relação se altera:

Cumprir o papel masculino de provedor econômico não configura, de fato, um problema para a mulher, acostumada a trabalhar, sobretudo *quando tem precisão*, para ela, o problema está em manter a dimensão do respeito conferida pela presença masculina. Quando as mulheres sustentam economicamente suas unidades domésticas, podem continuar designando, em algum nível, um “chefe” masculino. Isso significa que, mesmo no caso em que a mulher assume o papel de provedora, a identificação do homem com a autoridade moral, a que confere respeitabilidade à família, não necessariamente se altera.

Vê-se que, mesmo quando há uma diferenciação no cumprimento de papéis dentro do contexto familiar, não há alteração nas relações de poder exercidas pelos homens sobre as mulheres, nem mudança no lugar de poder que o homem historicamente ocupa nas relações sociais. A desigualdade de gênero é um tipo de discriminação

que pressupõe que uma pessoa tem menos valor apenas por ser do gênero feminino, sendo ela mulher cisgênero ou mulher transgênero, e na raiz ocidental dessa desigualdade temos a histórica divisão do trabalho entre os sexos, que colocou as mulheres em posições desiguais quanto ao reconhecimento e às oportunidades de acesso ao poder, prestígio e riqueza. Embora a igualdade de gênero seja um direito humano básico e um pilar para a construção de uma sociedade justa, ela não garante às mulheres que vivenciem experiências transformadoras, em especial e principalmente se essa mulher for negra e nordestina.

As relações sociais baseadas na definição de gênero são entendidas como desiguais, hierarquizadas e contraditórias, mesmo quando as diferenças são reconhecidas. A persistência dessa situação de desigualdade evidencia sua sutileza, mostra que é preciso reconhecer que a diferença existe e afirmá-la, mas somente isso não basta. Pierucci (1990), um autor que critica o discurso da *defesa das diferenças* como um posicionamento político exclusivo dos novos movimentos sociais, enfatiza que a ideia de que *os seres humanos não são iguais, e, portanto, não podem ser tratados como iguais*, foi primeiramente apresentada por setores políticos de ultradireita, que defendiam pensamentos extremistas, conservadores, autoritários, nacionalistas e anticomunistas, como reação ao ideal de igualdade e fraternidade promovido pela Revolução Francesa, no final do século XVIII e início do XIX.

Isso me faz lembrar a célebre frase de Sueli Carneiro (2000), filósofa, escritora feminista, ativista do movimento negro, que afirmou em uma entrevista: *“entre a esquerda e a direita, eu continuo sendo preta”*. Não é uma questão somente de afirmar ou defender

a diferença, é de construir políticas de enfrentamento e superação dessas desigualdades a partir da afirmação das diferenças.

Tão importante quanto defender o respeito às diferenças e não abrir mão delas é entender que, por si só, o reconhecimento da diferença dificilmente nos trará as mudanças desejadas. Reconhecer a diferença entre os gêneros sem que ocorram mudanças estruturais e culturais na sociedade terá pouca utilidade prática na vida das mulheres. É preciso apoiá-las e fortalecê-las. É preciso reconhecer e dar visibilidade à história das mulheres, suas lutas, suas estratégias de superação das desigualdades (raciais, econômicas, culturais, sociais) e sua fundamental contribuição para a transformação social, considerando as novas formas de subjetividade que vem sendo produzidas por elas, seja no âmbito da vida privada, seja na vida coletiva em comunidade, buscando libertar-se das divisões impostas pelas representações sociais ainda vigentes.

*Coco tudo na vida da gente, Coco firma a mira,
Coco de aterrar a terra e Coco tirado do tesouro*

Esse Coco tem a saia rodada
Esse Coco é feminino, mulher!
Esse Coco tem história contada
Na pisada, na batida do pé!

(Alessandra Masullo)

Entender o significado do Coco na vida das mulheres é descobrir o que é ser a *mulher do Coco*, a mulher brincante, aquela que se reconhece na relação com a ancestralidade, na vivência da brincadeira e que possui o objetivo de perpetuar a tradição do Coco, congregando a comunidade de maneira lúdica e prazerosa por meio de sua prática cultural e coletiva. O confeto *Coco tudo na vida da gente* fala disso, ressalta a importância do Coco para as mulheres coquistas e para a cidade.

Quando as mulheres nos contam que o Coco

é uma beleza, é uma maravilha, traz saúde, traz paz, traz amor, traz carinho, e traz tudo na vida da gente. A gente se sente assim meio deprimida quando demora a aparecer uma brincadeira pra gente. Dançar o Coco é uma coisa muito boa, muito importante, porque o Coco traz saúde e traz alento (Mulher coquista),

elas estão afirmando que o Coco é o lugar onde a vida pulsa, onde a vida manifesta o que há de mais bonito para ofertá-las. É na roda do Coco que as mulheres experimentam a alegria de cantar e dançar; experimentam um corpo que já carrega os anos da existência, mas que se movimenta no bailado da dança sem dor, sem medo ou insatisfação. Elas se envaidecem, se orgulham de si mesmas, de sua beleza, de seu talento. É o lugar onde se divertem, se fortalecem e se sentem acolhidas.

Quando elas nos dizem:

tudo na vida da gente que se passa é no Coco da Batateira. Tem o Coco e tem a Pedra, é importante pra nós e pras pessoas que vêm de fora (Mulher coquista),

elas estão afirmando que é no Coco que se relacionam com outras pessoas, com outras artistas, mestras e mestres da cultura, pessoas importantes culturalmente e também politicamente, pois elas também se tornam pessoas importantes no Coco. É nesse espaço que a vida social se concretiza, promovendo o reconhecimento e a valorização das mulheres do Coco da Batateira, elas que são o grupo de Coco mais antigo do Crato e de toda a região. Elas ganham seu lugar de importância na história do Cariri cearense, região rica em expressões da tradição popular e de uma religiosidade de resistência marcante para todo o Nordeste e para o país, como as histórias do Beato José Lourenço e do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, o milagre da Beata Maria de Araújo e do Padre Cícero, em Juazeiro do Norte.

O Cariri é considerado o “celeiro cultural” do Ceará, sendo berço de diversos grupos de cultura tradicional, como os Reisados, o Maneiro Pau, as bandas Cabaçais, o Maracatu e a própria brincadeira do Coco.

As mulheres coquistas compreendem sua importância relacionando-a à Pedra da Batateira, elemento que fortalece as raízes e a sacralidade do Crato, fortalecendo o papel sagrado da região. Ao construírem esse confeto, revelam a mulher do Coco como uma mulher brincante conectada com a cultura, a história, as memórias e a sua terra sagrada, berço da Nação Indígena Kariri ou Cariri. O cineasta e escritor Rosemberg Cariry (2008, p. 3), cearense

e pesquisador das culturas tradicionais da região, descreve o reconhecimento da sacralidade para o Povo Cariri:

Para os índios que habitavam a região, o vale do Cariri cearense já era “território sagrado”, bem antes que os primeiros colonizadores católicos chegassem para a conquista, a posse e o saque. Foi em defesa dessa terra da fertilidade e da fartura, onde se situava também o “espaço mítico”, que os índios Cariri fizeram guerras contra os invasores brancos e mestiços colonizadores e, bem antes, contra as tribos dos sertões que, empurradas pela escassez de víveres e pelas secas periódicas, tentavam se estabelecer na região. Índios, negros e mestiços do Nordeste já conheciam o Cariri cearense como “terra da fertilidade”, como “chão sagrado”, bem antes das pregações do padre Ibiapina e de Antônio Conseqecheiro, do milagre da beata Maria de Araújo e da fama do padre Cícero. O “caldo mítico” original foi propício à fecundação e eclosão dos futuros movimentos religiosos e crenças messiânicas populares. Os expulsos do “Paraíso” sonhavam com o retorno.

O *Coco tudo na vida da gente* fala do Coco ocupando um lugar central na vida da mulher brincante, e ao compará-lo com a Pedra da Batateira o compara não somente na sua importância, mas na força da sua espiritualidade. É assim um Coco-pedra, que é igual

a *um tudo na vida*, a um paraíso, a um lugar encantado, caldeirão de culturas, a pedra fundante do Crato. Rosemberg Cariry (2008, p. 2) explica com detalhes sobre o mito da Pedra, contextualiza historicamente essa realidade e explicita sua importância na constituição da identidade do povo da região:

Os remanescentes das tribos Cariri, alocados na Missão do Miranda, guardaram codificados, na sua sensibilidade, intuição e memória, a evocação da “lagoa encantada” – lugar mítico das suas origens. Para eles, todo o vale do Cariri era um mar subterrâneo. Debaixo da terra dormia a Serpente d’Água, cujo imenso caudal era represado pela “Pedra da Batateiras”, ao sopé da Chapada do Araripe. Precisamente, onde hoje está situada a Matriz do Crato, erigida sob a invocação de Nossa Senhora do Belo Amor, era a cama da baleia (na simbologia cristã: o peixe que guia a arca nas águas do dilúvio). Os pajés Cariri profetizavam que a “Pedra da Batateira” iria rolar, todo o vale do Cariri seria inundado e as águas, em fúria, devorariam os homens maus que tinham roubado a terra e escravizado os índios. Quando as águas baixassem, a terra voltaria a ser fértil e livre e os Cariri voltariam para repovoar o “Paraíso”.

Em outra passagem, Rosemberg Cariry (2008) explica que não se sabe exatamente em que momento surgiu a história da

Pedra da Batateira, mas uma explicação possível, segundo ele, é que tenha surgido com o aldeamento dos povos indígenas Cariri na Missão do Miranda (ocorrido entre 1740 e 1750). Ele descreve que, após o aldeamento, por volta de 1779, quando os indígenas eram novamente retirados de suas terras por decisão do então governador de Pernambuco, os “caboclos-cariri” atribuíam a profecia de que “o Cariri iria virar mar” ao Frei Vital Frescarolo, missionário apostólico capuchinho. Contudo, apesar de atribuírem a autoria ao Frei, não parece ser verdade absoluta que ele seja o autor da profecia. Cariry afirma que era comum que os “caboclos-cariri”, em momentos de crise e enfraquecimento, quando a cultura e o sentimento de comunidade estavam ameaçados de dissolução, era comum que eles buscassem uma autoridade externa para legitimar a lenda e fortalecer a união do grupo, estrategicamente. Parece que já conheciam o “provérbio popular”: *Santo de casa não faz milagre*.

O confeto *Coco tudo na vida da gente* nos remete, então, a essas mulheres brincantes, representantes contemporâneas do processo civilizatório sertanejo caririense e nordestino, que “gerou uma cultura original que deita raízes nas principais vertentes das culturas ocidentais, notadamente das culturas tapuia, europeias (ibéricas e mediterrâneas), norte-africanas e afro-brasileiras” (Cariry, 2008, p. 4). A mulher brincante do *Coco da Batateira* sabe de sua importância para o município e para a região, sabe que carrega a força da ancestralidade, da arte e da tradição dos povos que lá viveram e fundaram o lugar. Ela é a prova de que a grande riqueza e contribuição do Cariri ao Brasil e ao mundo não acontece somente através da cultura letrada e erudita, nem apenas através

do vigor de sua economia ou importância política regional, mas acontece e se expressa principalmente, verdadeiramente, por meio da formação étnico-racial das populações da região, da cultura negra e indígena que o faz ser quem é.

Outro confeto produzido nos fala de uma mulher que luta incansavelmente para brincar o Coco. Trata-se do confeto *Coco firma a mira*. A mulher brincante do *Coco firma a mira* é uma mulher que se esforça para manter a tradição, para manter a alegria e a beleza da brincadeira do Coco, para não deixar a arte, a cultura popular negra e indígena morrer. Essas mulheres, como elas próprias dizem, apesar de serem idosas e de não terem a estrutura necessária para “*não deixarem o Coco cair*”, continuam “*dançando até o suor pingar*”, sem se cansar, “*fazendo bonito pras pessoas*”, com “*domínio da situação*”. A mulher do confeto *Coco firma a mira* é aquela mulher que segue em busca do que quer, que se movimenta enfrentando todos os obstáculos necessários, pois manter-se como guardião da cultura sem apoio financeiro, sem patrocínio, sem amparo do Estado e sem os instrumentos básicos para a brincadeira, não é tarefa fácil.

Dona Edite, a mestra do Coco da Batateira, por exemplo, lutou por muitos anos para conseguir um lugar no programa *Mestres da Cultura*. O programa, que foi criado pelo Governo do Estado do Ceará durante a gestão do governador Lúcio Alcântara e da secretária de cultura Cláudia Leitão, reconhece mestres e mestras pela Lei 13.351/2003 (que instituiu o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular) e pela Lei 13.842/2006 (que instituiu o Registro dos Tesouros Vivos da Cultura do

Estado do Ceará). Em 2006, com a reformulação da lei, mestres e mestras passaram a ser considerados e consideradas *Tesouros Vivos da Cultura Cearense*, o que lhes garantiu o registro como *Mestres da Cultura Tradicional Popular*, com direito a um diploma e auxílio vitalício pago mensalmente pelo Estado, no valor de um salário mínimo. Na reformulação de 2006 também foram incluídos grupos e coletividades. Essas leis qualificam o Ceará como o estado brasileiro pioneiro na construção de um marco legal para a preservação e proteção do patrimônio imaterial.

A definição de *Tesouros Vivos* foi incorporada no Brasil a partir dos anos 2000, com a criação de leis estaduais para proteção e valorização desses tesouros em estados como Bahia, Minas Gerais, Paraíba, Alagoas e Ceará, além da criação de editais e outras ações de incentivo. A proposição de uma política cultural de salvaguarda no Ceará e no Brasil tem como referência as recomendações da 25ª Reunião da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), realizada em Paris, entre 17 de outubro e 16 de novembro de 1989. Nessa reunião, foi oficializado o conceito de *Cultura Tradicional* como

o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem a expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se

transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (Unesco, 1989, p. 2);

Conforme definido pela UNESCO (1989), “salvaguarda” refere-se a um conjunto de medidas que visam assegurar a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, incluindo identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão – essencialmente através da educação formal e não formal –, bem como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio.

É importante ressaltar que as ações de preservação e proteção da cultura tradicional no Ceará surgem muito antes, e que o Ceará foi o primeiro estado brasileiro a criar, em 1966, uma secretaria específica para a área da Cultura (Ceará, 2022). Nas décadas de 1960 e 1970, quando no Brasil vivíamos um período de preocupação com a formação da cultura e identidade nacional, os movimentos sociais questionavam a histórica política de valorização das manifestações culturais de origem luso-brasileira, reivindicando o reconhecimento da cultura popular. Surgiu então, em âmbito federal, o CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural, propondo ações voltadas para o “bem cultural”, conceito que integrava o entendimento de patrimônio com as diversas manifestações e matrizes culturais brasileiras. Foi o CERES - Centro de Referência Estadual

do Ceará que reuniu, entre 1975 e 1987, o primeiro acervo documentário da cultura popular cearense (Ramos Filho, 2012).

Atualmente, (quando este trabalho está sendo publicado como livro), Dona Edite já é reconhecida como mestra no programa. Ela pode ser vista em nossa galeria de imagens, na fotografia 57, que foi recolhida do *site* da Fundação Waldemar Alcântara, do livro que apresenta mestras e mestres da cultura. Sua nomeação e diplomação ocorreu em 2019, quando a política cultural do estado já havia passado por novas mudanças. Em 2016/2017, na gestão do secretário de cultura Rafael Cordeiro Felismino, o então governador do Ceará, Camilo Santana, sancionou a lei do Plano Estadual de Cultura, que definiu metas e diretrizes para a política cultural por um período de 10 anos. Entre as diretrizes, estava o aumento de 60 para 80 Mestres da Cultura oficialmente reconhecidos pelo Estado. Em 2022, sob a gestão do secretário de cultura Fabiano Piúba, a governadora Izolda Cela ampliou para 100 o número de vagas para a seleção de Mestres da Cultura.

O confeto *Coco de aterrar a terra* fala de uma mulher ancestral, comunitária, produtora de afetos, coletivista, companheira, que utiliza o Coco como instrumento para criar laços de solidariedade, transformando qualquer situação em festa, batuque, celebração: “*de manhã tu molha o barro, de tarde tu vai tapar, com a turma dançando o Coco, pro terreiro aterrar*” (verso do repertório do grupo). Trata-se de um confeto que nos remete à história do Coco no Cariri, o Coco associado ao ofício de construção de casas de taipa e chão de barro batido, momento em que famílias, vizinhos e parentes se reuniam para construir suas moradias, enquanto celebravam, dançavam e compartilhavam a alegria do encontro, do fazer junto, da comunhão e do prazer coletivo. Esse ofício

é um ofício ancestral, é uma herança dos Povos Africanos que, quando foram sequestrados para o trabalho forçado no Brasil, trouxeram para cá seus saberes. As tecnologias do uso do barro e da taipa vieram com povos bantos e sudaneses e se espalharam por todo país, sobretudo na região nordeste (Weimer, 2012).

Quando assistimos ou participamos da brincadeira do Coco, às vezes tendemos a nos fixar na beleza da apresentação do grupo (no canto, no ritmo, na percussão, nas pisadas, gingas e batidas, na harmonia dos instrumentos), e não atentamos para os elementos que a antecedem e a envolvem. A professora Ayala (2000) nos alerta para as motivações da festa, as habilidades necessárias à sua realização e os saberes mobilizados para a brincadeira. A brincadeira do Coco pode estar ligada a uma reminiscência ou a um ritual, evocando memórias de grupos sociais e valores coletivamente construídos ao longo de sua história (Almeida, 2011), evocando a ancestralidade que, inerente à própria brincadeira e às pessoas brincantes, se manifesta nos versos, nos ritmos, nos toques; se manifestam nos corpos que dançam, cantam, tocam e rodam, quando as mulheres coquistas, nas suas apresentações, dizem: “Olha a pisada!”.

A mulher brincante do *Coco de aterrar a terra* é aquela que aglutina, aproxima e produz vínculos ancestrais de irmandade terrena (somos filhas e filhos da terra), pela intimidade que se constrói na comunhão, no saber e na liberdade que se partilham vínculos como o que produzimos com a pesquisa, que atravessam o tempo. Na fotografia 58, estou com Dona Edite numa visita recente em sua casa, anos depois do mestrado concluído. Na fotografia 59, estou com Dona Tereza e Dona Raimunda, na feira da economia solidária, no XVII Artefatos da Cultura Negra.

Esse *Coco de aterrar a terra* também evoca a fecundidade, o plantio e a colheita, simbolizando as mulheres agricultoras que são. Fala ainda do cuidado que se expressa na vivência com as ervas, que se expressa na relação com sua ancestralidade e que faz tudo virar música, virar *Coco*. As mulheres da Batateira são também mezinheiras e rezadeiras, produzem medicamentos com as plantas medicinais que cultivam em suas casas, em suas roças, e rezam nas pessoas as rezas que aprenderam com seus antepassados, com suas mais velhas, com suas ancestrais, para tratar os adoecimentos. Depois, tudo e todas as vivências se transformam na brincadeira do *Coco*.

Nós é assim, agricultoras e mezinheiras. É na roça, no caminho mesmo, na queda do milho, no xaxado do feijão, é remexendo as folhas, com aquele chacoalho, às vezes a gente se pega com uma música que a gente já tem, e aí junta tudo na roda do *Coco* mesmo (Mulher coquista).

Essa vinculação com a terra é também sobre a construção do futuro, sobre a continuidade o trabalho com as crianças e adolescentes no grupo de *Coco mirim*. É no terreiro de Dona Edite que elas vão se reunir com as crianças da comunidade para repassar os ensinamentos do *Coco*, preparando as novas gerações e cuidando para que a brincadeira tenha continuidade e se fortaleça cada vez mais.

Já o confeto *Coco tirado do tesouro* traz a ancestralidade marcada na memória, no tempo, através da relação entre passado e presente. Traz a representação de uma mulher brincante voltada para as tradições e

para a ancestralidade, uma mulher coquista que valoriza a sabedoria de suas antepassadas, quando afirma: “esse Coco foi minha vó Santana que deixou pra mim”; uma mulher que procura (re) ligar o presente e o passado, o passado e o presente; reverenciar seus e suas ancestrais, cuidar da memória — um elemento integrante na tradição da vida dos povos africanos. Aliás, a memória africana, segundo Hampâté Bâ (2010), é caracterizada por um senso de unidade, de totalidade:

uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente*. Não se trata de recordar, mas de *trazer ao presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. [...] (Hampâté Bâ, 2010, p. 208).

O confeto *Coco tirado do tesouro* trata exatamente dessa mulher brincante que reconta e atualiza a memória de suas bisavós, avós, pais e mães, como mostra o depoimento adiante:

Meus pais não tinham emprego, não tinham leitura. Tinham que trabalhar. Era isso... Era artesanato, era fazendo e cantando. Eles faziam e cantavam. Cantava moda, música, fazia panela, prato, pote, cabaça, quartinha, cangaceiro, animal com caçua, fazia carro, fazia gente. Quando eu fui me entendendo de gente já fui vendo eles fazendo, eu não sei

com quem aprenderam, não. Por isso que eu cresci fazendo essas coisas, cantando (Mulher coquista).

Percebo que se trata de uma mulher que aprende pela oralidade e pela vivência ativa na relação com suas mães, pais, avós, avôs, parentes, pela relação direta com a arte da criação, como uma artesanaria, onde se articulam tradição, saber, técnica e memória. Constato também, a exemplo do que revela Camila Farias (2014), que as produtoras, fazedoras das danças populares advindas das negras e negros, em sua maioria, não dominam a escrita e seus saberes são repassados por meio da oralidade. E a oralidade, segundo Hampâté Bâ (2010), é apresentada como um conceito amplo e filosófico, destacando os seguintes elementos: o caráter sagrado da fala; a fala como força vital; a fala como vibração que produz ritmo e música; a tradição como forma de aprendizagem e iniciação; a importância da viagem como dimensão formadora; a importância da genealogia; os ofícios tradicionais; a visão de totalidade e de percepção total.

“Eu fui pelo caminho e encontrei um toco em pé...”. Isso era minha avó que cantava, era levantando os pote e cantando. Eu só aprendi um pouquinho. Minha tia, que já morreu e vai fazer uns dois anos, foi que acabou de me ensinar (Mulher coquista).

A oralidade, portanto, é mais do que o “testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”, como defende Vansina (2010, p. 159). Ela inclui orações, bênçãos, maldições,

juramentos, provérbios, adivinhações, cânticos, explicações sobre o porquê das coisas, contos e histórias para diversão, mitos, poesias das mais diversas formas, narrações e contações de histórias, cantos sagrados ou fúnebres e muito mais (Altuna, 1993).

O repertório cultural e musical do Coco da Batateira traz a memória e a oralidade para o centro de sua expressão, o que tem um impacto muito forte na vida das mulheres, pois a palavra falada e cantada possui uma energia transformadora, como explica Hampâté Bâ (1982), devido à sua origem divina e às forças nela depositadas. A fala, segundo o autor, é um dom de Deus, uma força vital, porque gera movimento, vida e ação. Para esse autor, no universo tudo fala; tudo é fala que ganhou corpo e forma. Assim, a mulher brincante que se revela na vivência das mulheres da Batateira tem uma ligação muito profunda e sagrada com a palavra cantada, pois canta tudo aquilo que vive e vive tudo aquilo que canta.

Os marcadores das africanidades

A memória da escravidão; A festa, a dança e a brincadeira como expressão do ser e do viver; A transmissão dos conhecimentos pela oralidade.

Em toda a produção de dados da pesquisa, como nos relatos, é possível perceber a marca da africanidade diaspórica nas mulheres do Coco da Batateira. Essa marca da Mãe África está para além dos marcadores que destacarei aqui; ela se expressa nas falas, no canto, na dança, no modo de viver e de se relacionar das mulheres com a

natureza, a alimentação e a comunidade. Essa presença atravessa os confetos e permeia as demais categorias. Aqui, trago mais alguns elementos para afirmar essa presença negra na vida das mulheres brincantes do Coco da Batateira.

Por marcadores das africanidades entendo a presença de elementos relativos à afrodescendência, somados aos conceitos de ancestralidade e identidade negra. Apoiada em Cunha Jr. (2007) e Oliveira (2007), tomo esse conceito de afrodescendência como uma base étnica afrodiaspórica originada pela história sociológica das populações de um território com formação histórica e cultural comum: o continente africano, com sua história e cultura.

Segundo estudos de Cícera Nunes (2007), o Cariri registra a presença negra desde o início de sua ocupação, no final do século XVII. Nunes (2007, p. 56) afirma que “o repertório cultural da população negra na sociedade caririense pode ser encontrado nas Congadas, nos Reisados, na religiosidade de matriz africana, na capoeira [...], no jeito de ser e de viver do negro e da negra caririenses”.

E há ainda mais, pois ao observarmos o relato a seguir, com as sensações provocadas pela atividade da *Terreirada dos Quatro Elementos*, percebemos que a presença negra está também na *memória da escravidão*:

Os olhos vendados, do jeito de um escravo. Ali tava na escravidão dos negros, eu tava me sentindo uma escrava. Pra mim, não ia mais tornar. Ainda mais... Ainda botei minha mão que eu pensei que ia me queimando no fogão, que eu não sei nem que fogo era, e botei meu pé assim [...] (Mulher coquista).

Tecido na articulação com o elemento fogo – o fogo da cozinha, lugar de criação e trabalho, onde a mulher negra foi forçada a aplicar seus dotes e saberes culinários para servir aos seus donos e donas – este marcador nos remete ao tempo da escravização, à vida forçada, ao cerceamento da autonomia e da liberdade. A africanidade aqui presente nos remete não somente aos elementos marcadores de uma identidade que forma uma vida íntegra, moral, sociocultural, econômica e politicamente provida e dotada de recursos materiais e espirituais, como deveria ser. No caso das populações negras e afrodescendentes, a mulher negra carrega dentro de si, em suas memórias e histórias, as situações e experiências de sofrimento, humilhação, violência e abandono. Ela atravessada por cicatrizes e marcas que parecem querer se atualizar e permanecer vivas em sua história e no cotidiano de sua vida através do racismo que estrutura nossa sociedade.

Este marcador me faz lembrar a obra de Clóvis Moura (1977), “De bom escravo a mau cidadão”, na qual o autor sintetiza os significados da história brasileira ao apresentar o escravo como ser dócil e perfeitamente adaptado ao trabalho forçado. Ele defende que a representação que as pessoas têm ainda hoje sobre o que negras e negros viveram e herdaram em sua formação histórica reforça a ideia de que a escravidão foi branda. O autor mostra que, na base dessa representação, ainda está a visão de que as descendentes e os descendentes de pessoas escravizadas são seres irresponsáveis e culpados por sua condição de pobreza e pela desigualdade social que vivenciam – sendo, então, “uma má cidadã” ou “um mau cidadão”.

Quando me detenho mais especificamente na condição da mulher negra e afrodescendente cearense, lembro de alguns estudos

e pesquisas que retratam a realidade da condição feminina negra no Brasil, como o estudo de Vitor Hugo Miro e Daniel Cirilo Suliano (2014), o qual revela que, com base em dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios dos anos de 2004 e 2006 referentes aos estados do Ceará e São Paulo, entre a população economicamente ativa, as trabalhadoras negras cearenses apresentam uma média de ganhos inferior em relação aos homens brancos, com uma diferença de 38%. No que se refere ao número de anos de estudo, as mulheres negras cearenses apresentam, em média, 7,38 anos, enquanto as mulheres brancas apresentam 9,29 anos. Em relação ao tempo de permanência no trabalho, as mulheres negras trabalhadoras permanecem em média 2,6 anos, enquanto as mulheres brancas ficam 3,63 anos, e os homens brancos 6,86 anos. Quanto aos salários, os homens brancos têm ganhos 14% superiores aos das mulheres brancas, 30% superiores aos dos homens negros e 60% superiores aos ganhos das mulheres negras. No que tange à ocupação exercida pelas mulheres negras trabalhadoras, os autores destacam que elas arcam com o ônus da discriminação de sexo e cor, uma vez que possuem menor escolaridade em relação às mulheres brancas e sofrem segregação ocupacional, tendendo a ocupar postos de trabalho com menores rendimentos.

Quando focamos no Crato, município alvo desta pesquisa, os dados também revelam que a condição feminina apresenta semelhanças com a situação observada no âmbito do estado. Segundo pesquisa realizada por Júnior Macambira do Instituto de Desenvolvimento do Trabalho (IDT, 2008), a População Economicamente Ativa (PEA) do município é composta de 44.393 trabalhadores e trabalhadoras, e 27.084

destas pessoas estavam ocupadas naquele ano. É importante frisar que, deste total, 12.670 estão na faixa etária de 15 a 24 anos, e 30.160 têm mais de 25 anos. A maioria das pessoas ocupadas, sejam homens ou mulheres, encontra-se no setor de serviços, segundo a pesquisa. O trecho a seguir, embora não mencione especificamente a participação das mulheres negras trabalhadoras do Crato, oferece um panorama importante para pensar essa situação em relação ao recorte de gênero:

[...] os segmentos de mercado de trabalho são mais favoráveis aos homens. De forma específica, é importante mencionar novamente o desempenho da inatividade (PNEA) feminina na comparação com a masculina, em que o número de mulheres inativas é quase o dobro da verificada entre eles. [...]. De forma sintética, a maioria dos segmentos demográficos e de mercado de trabalho foi melhor evidenciada para os homens jovens, mesmo diante de uma população total feminina, um pouco acima da verificada para eles. Destarte, ainda que pelas oportunidades de trabalho em seus respectivos mercados de trabalho, nota-se, com base nas informações do Censo 2000, do IBGE, uma maior inserção ocupacional de mão de obra masculina jovem. [...] Em 2006, o total de homens com vínculo empregatício também esteve acima do

verificado para as mulheres. No caso masculino, o número de empregos ficou em 24.216 e, no caso feminino, 19.444, corroborando para uma diferença de 4.772 vínculos.

Os dados anteriores foram expostos com o objetivo de mostrar a condição da mulher negra na atualidade, evidenciando as formas e estratégias materiais, sociais e institucionais que perpetuam a exploração e a escravização contemporânea das mulheres negras cearenses e brasileiras. Naturalmente, existem outras formas de exploração e escravização da mulher negra, como as que se referem às situações degradantes vividas por elas em jornadas exaustivas de trabalho, dívidas com o empregador que as impedem de abandonar o posto e, em casos extremos, com o risco de serem mortas, assassinadas ou levadas ao suicídio, dentre outras formas de violência.

“A cor do escravo de ontem se reproduz nos dias de hoje”, afirma o economista e responsável pela elaboração do Relatório de Desigualdades Raciais, professor Marcelo Paixão, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ele acrescenta: “é como se a escravidão se mantivesse como memória”. Talvez tenha sido esse sentimento de estranhamento que atravessou as mulheres coquistas durante a atividade *Terreirada dos Quatro Elementos*.

Avançando para outros marcadores, as mulheres do Coco da Batateira dizem que “é a pisada que dá movimento ao Coco, que enraíza a gente; o restante da música preenche a dança”. Interessante a sabedoria dessas mulheres, semelhante ao

pensamento de Rodrigues (1997), que analisa os movimentos de algumas danças populares e tradicionais e os compara às raízes de uma planta: o movimento dos pés estrutura a dança, afirma a pisada, e, ao enraizar-se com o corpo, carrega toda uma vida, história e ancestralidade no movimento brincante.

(...) o Coco vem do negro, vem da África, da escravidão. Onde eles fica tudo dançando, arrodado assim de uma fogueira, tudo dançando quebrando o Coco, pisando o Coco do jeito que a gente faz, cantando e dançando (Mulher coquista).

Mesmo na memória da escravidão, percebemos que *a dança e a brincadeira como expressão do ser e viver* está presente. Podemos dizer que homem, mulher, movimento e dança sempre estiveram intimamente ligados. A dança, enquanto movimento, sempre fez parte da existência humana. Viver significa dançar, como Videira (2005, p. 210) explica:

A vida dança antes mesmo de qualquer vegetal ou animal surgir no planeta. A terra dança em torno do sol, como os astros, meteoros, cometas. A dança é parte integrante da vida plena do universo, da luz, do vento e da chuva. Tudo está em movimento, as matérias dançam em sequência cósmica.

Portinari (1989, p. 11) complementa esta visão destacando que

de todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança fez e continua fazendo história.

O emprego dos elementos performativos canto, dança e música e a utilização do espaço em roda pelos brincantes que se movimentam dentro do círculo enquanto a plateia os assiste em volta, são elementos constituintes da prática cultural dos descendentes da diáspora africana. Bunseki Fu-Kiau, filósofo do Congo, destaca que o cantar-dançar-batucar simultaneamente é um dispositivo característico das *performances* da diáspora africana nas Américas, ele afirma que “não é possível existir *performance* negra na África sem este poderoso trio” (Ligiéro, 2011). E se considerarmos a brincadeira do Coco no Nordeste, bem como outras expressões da musicalidade e das práticas culturais brasileiras, talvez concluamos também no Brasil que essa separação é difícil. Em virtude da sociedade racista na qual vivemos, essa referência do Coco como uma dança herdada do povo negro e indígena mantém sua marca e gera consequências

negativas ainda nos dias de hoje. Os estudos de Ayala (2000, p. 37-38) confirmam que

a brincadeira do coco é dança de minorias discriminadas, por diversas condições: pela etnia (negros, índios e seus descendentes), pela situação econômica (pobreza, às vezes extrema), pela escolaridade (iletrados ou semi-alfabetizados), pelas profissões que exercem na sociedade (agricultores com pequenas propriedades ou sem terra, assentados rurais, pescadores, pedreiros, domésticas, copeiras de escolas). A dança passa por diferentes formas de interferência, qualquer que seja seu contexto, porque é difícil qualquer autonomia cultural em região de forte controle político, como o Nordeste, onde se aguçam as formas de dependência devido à pobreza extrema da população.

Na brincadeira, essas ditas “minorias” discriminadas tecem encontros e interações sociais que visam, além da alegria, do prazer e da comunhão, permitir às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, enfrentando e ressignificando situações e problemas.

A introjeção dos valores e normas da vida coletiva para as mulheres do Coco da Batateira se dá pela oralidade. É a transmissão dos conhecimentos pela oralidade. E a *palavra* constitui um elemento central na e para a africanidade e para as mulheres. Uma delas me disse:

Hoje eu tenho muita coisa que foi da minha vó, da tia que morreu com 99 anos. Meu avô, pai do meu pai, era um caboclo dos mato, ele tinha muita história boa que ele contava pra nós quando nós era pequena. Ele chegava lá em casa, armava uma rede numa área que tinha na frente, mandava nós sentar... uns que fosse maior, ele mandava catar um piolho nele: cata aqui! Aí ia contar história (Mulher coquista).

Foi através da palavra que aprenderam a ser o que são e a fazer o que fazem. Essa referência da palavra e da transmissão do saber pela oralidade é muito forte na vida delas:

Eu tava falando da gente criar o grupo de mirim e ensinar o que nós sabe a eles pra quando a gente não existir mais aqui, eles dizerem: foi minha vó que me ensinou, foi Tiana, foi Teresa... pra lembrarem que as primeiras fomos nós (Mulher coquista).

Para elas, “a palavra já é a música”, como diz o *griot* Sotigui Kouyaté (Bernat, 2013), e a música é palavra de força que projeta a tradição, os costumes, a história, a vida. As mulheres coquistas da Batateira são mestras da palavra e por isso soltam a palavra, cantam, dançam e são aplaudidas, como podemos ver no depoimento adiante:

(...) nós num sabe ler. Nós lê mas num sabe, nós vê, mas num conhece. E nós solta a palavra e o povo acha bom, pensando que nós sabe lê (Mulher coquista).

Mesmo sem saberem ler, como afirmam, “soltam a palavra” porque são *artesãs da palavra*. São mulheres filhas de artesãs e artesãos, cresceram e viveram se alimentando da palavra que ouviram de suas mães, avós, uma palavra viva que se materializa no aprendizado diário, na vivência, no fazer, no criar. São herdeiras e propagadoras da arte de criar, moldar o barro e a madeira, esculpir a jarra, o pote, tirar a novena, a ladainha, cultivar a terra, fazer a farinhada, cantar uma cantiga na beira do rio, desbravar léguas de estradas caminhando ou em cima de um animal, fazer uma reza para curar um doente ou “tirar um mal olhado”.

Meus pais são artesãos, eu era da parte da lenha, eu era da parte da pedra e do pau, de coisar as panelas, alisar as panelas e sei fazer manta de animal, do pé, de botar no lombo de animal e cambitar a canga, cesta também eu sei um pouco, entrançar a cesta, começando do fundo da cesta até o aro (Mulher coquista).

Essas mulheres aprendiam (e aprendem) com o olhar, a mente, cada parte do corpo, a observação, a experiência, os sentimentos e com a palavra — a transmissão oral. E essa herança e tradição representam o contínuo do vivido e concebido pelo povo africano.

É Hampâté Bâ (2010) mais uma vez que nos ensina que os ofícios artesanais como o dos ferreiros, tecelões e trabalhadores da madeira e do couro, possuem um caráter sagrado no oeste africano. As atividades decorrentes desses ofícios não são meramente mecânicas, elas revelam comportamentos rituais, conhecimentos espirituais, uma sabedoria revelada. Essa riqueza de sabedoria material, espiritual, artística e moral é socializada e apreendida pela *palavra*, como explica:

Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados (...). Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade Primordial (...). Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para (...) esculpir a alma humana (...). Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma *presença* particular do mundo - um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (Bâ, 1982, p. 183).

É na e pela *palavra*, pela *narrativa oral* que toda essa riqueza e sabedoria se torna realidade na vida cotidiana das pessoas e da comunidade, porque a

palavra é um atributo da tradição oral da mesma maneira que as sociedades de tradição escrita conhecem muito mais a força do texto. Num caso somos governados pelas leis, os decretos, os tratados, no outro por uma tradição ancestral, a qual não está inscrita nos livros, mas na memória social (Bernat, 2013, p. 96).

Compreendo assim o que afirmam as mulheres coquistas da Batateira quando dizem que “nós lê, mas num sabe...” e “e nós solta a palavra e o povo acha bom pensando que nós sabe lê”. Na verdade, usando a palavra como um dom divino e como magia — para os africanos, magia tem o sentido de mobilizar forças — elas mobilizam outros sentidos, significações e forças, porque “lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é” (Bâ, 1982, p. 187).

Esta compreensão pode ser associada à concepção de Sotigui Kouyaté, *griot* africano (Bernat, 2013, p. 84), quando profetiza (poeticamente):

A palavra arranha e corta. Ela molda, deforma e modula. Ela irrita, amplifica, apazigua. Aumenta e reduz. Ela perturba, cura, traz doenças e de acordo com sua carga, às vezes, mata. Imediatamente uma vez proferida, não podemos mais segurá-la. Ela liberta ou acaba com tudo.

É por isso que a palavra, no contexto da cosmovisão/cosmopercepção africana, deve ser usada com cuidado e cautela, pois, acredita-se, que uma pessoa que mente, ou seja, “pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesma. Rompe a unidade sagrada, reflexo da unidade cósmica, criando desarmonia dentro e ao redor de si” (Bâ, 1982, p. 187).

As mulheres coquistas da Batateira, mestras da palavra, senhoras idosas, com média de idade em torno dos 70 anos (há entre elas, mais novas e mais velhas, como já expliquei antes no capítulo anterior). Elas poderiam ser chamadas de *griottes*, e seu saber ser considerado de grande valia, como em África, pois “ao contrário do ocidente, onde o ancião é visto como alguém que já não tem mais nada a contribuir, na África Ocidental, quanto mais velho for o homem, mais sua palavra terá respeito e atenção” (Bernat, 2013, p. 32).

Essas mulheres, através de sua vida e de sua arte, são continuadoras da tradição africana que, nelas e por elas, renova-se e atualiza-se, fortalecendo os laços ancestrais de nossas raízes; continuam tecendo o fio revelador dessa memória; são mestras tecelãs dessa memória — falada, cantada e dançada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segura o Coco/Segura o Coco/Segura o Coco,
não deixa o Coco cair!

(Domínio Público - Cocos do Norte/ Coco do
Iguape/ Maria das Vassouras).

Confesso que “não deixar o Coco cair”, como pede a música, não foi uma tarefa fácil, nem é agora, mas chego feliz ao final deste trabalho. O Coco foi a porta “encantada” que mobilizou minhas forças para, junto com as mulheres coquistas da Batateira, construir as reflexões e análises que aqui sistematizo. Ele foi o caminho que abriu nossos corpos, nossos afetos e desejos para, com a licença de nossas ancestrais, adentrarmos o mais profundo: a história, as memórias e as criações corporais femininas – o feminino lutador, dançante; o conjunto de saberes, práticas e experiências ligados à tradição dos povos negros, a ancestralidade que nos conecta às nossas raízes e nos desafia a viver em *afroperspectiva* (Nogueira, 2012), ou seja, viver a interação com outras pessoas, com as ancestrais, com aquelas que virão, com o mundo, sempre fiéis ao ideal de *kuumba* (palavra) para criar, inventar e usar toda nossa capacidade, tornando mais bela e funcional para as futuras gerações a herança deixada por nossos ancestrais (a comunidade, os bens, a natureza e toda a cultura).

Como quem lança uma rede ao mar, lancei uma pergunta para esta pesquisa: *como se processa a construção da identidade afrodescendente e de gênero das mulheres coquistas do Ceará, especialmente das integrantes do Coco da Batateira, no Crato?*

Para buscar respostas a essa questão, aventurei-me no estudo sobre o Coco no Ceará e sobre as Mulheres do Coco da Batateira. A partir de minhas próprias experiências e do cultivo dessa arte por mim, vivenciada com o grupo *Maria das Vassouras*, contei a história de uma menina desorientada que entendeu a mulher negra que sempre foi e descobriu no *fazer e no ser do Coco* a sua arte. Partilhei os agenciamentos que me mobilizaram, buscando desnudar as razões que me incitaram à pesquisa, bem como minhas inquietações investigativas. Narrei o percurso histórico da brincadeira do Coco no Nordeste e no Ceará, destacando suas raízes e marcas afrodescendentes. Situei a pesquisa, apresentando o Coco das Mulheres da Batateira e um pouco de sua história. Trouxe o grupo-pesquisador, formado por algumas mulheres do Coco, pois nem todas puderam participar. Apresentei a Sociopoética, abordagem escolhida por mim para o trabalho, delineando sua concepção. Apresentei a cidade do Crato e o bairro da Batateira, local onde a pesquisa foi realizada. Mostrei o caminho por mim percorrido, minha chegada ao Crato, a viagem, os encontros e sentimentos. Descrevi detalhadamente as oficinas e as técnicas que utilizei, o “*Parangolé*” e a “*Terreirada dos quatro elementos*”, dispositivo de pesquisa próprio nomeado por mim, inspirado na prática das terreiradas de Coco que o povo brincante do Cariri realiza. Expliquei como se dá a análise dos dados na Sociopoética, e

apresentei as etapas analíticas que considerei em minha pesquisa: *análise classificatória, contra-análise e análise filosófica*, me dedicando principalmente nas duas primeiras análises, a classificatória e a contra-análise. Na análise classificatória dos dados identifiquei categorias, confetos e marcadores das africanidades, que foram analisados na parte seguinte do trabalho. Depois me debrucei na análise filosófica da Sociopoética, explorando cada confeto e marcador das africanidades, trazendo também a Pretagogia como referência para a análise. Em diálogo com as autoras e os autores escolhidos e estudados na pesquisa, busquei analisar os sentidos e os significados de ser mulher brincante, destacando alguns elementos de gênero; de ser uma mulher me aproximando mais ainda do Coco; e refleti sobre alguns dos elementos que apontaram e apontam para a construção e afirmação de uma identidade afrodescendente diaspórica das mulheres negras coquistas da Batateira.

Nesta parte final, apresento as minhas conclusões e inferências, fruto das análises que realizei, sem a pretensão de que elas sejam definitivas.

Como foi possível perceber pelos estudos já realizados (Ayala, 2000; Amorim, 2007; Farias, 2014; dentre outros), o Coco e sua diversidade de manifestações não podem ser encerrados em uma única definição ou parâmetro. Conclui-se, porém, que as pesquisas nas áreas de história, antropologia, etnomusicologia, educação e sociologia, dentre outras, ampliam os estudos pioneiros de Mário de Andrade. Essas pesquisas exploram temas como a influência política nas brincadeiras, o contexto comunitário dos Cocos, a poesia e a produção linguística, o potencial educativo

do Coco e sua contribuição ao ensino das africanidades, como nos estudos de Cícera Nunes (2011) sobre o reisado, e o valor da oralidade no Coco e sua relação com as africanidades.

O Coco representa uma síntese da tradição africana materializada nas relações com os artefatos da brincadeira, no sincretismo dos rituais, na roda e no movimento circular, no uso dos instrumentos e do corpo como elemento percussivo. Essas materializações também se observam na atuação de homens e mulheres na brincadeira, visto que, em várias regiões, o Coco ainda é predominantemente masculino. Tal predomínio indica que a participação feminina, especialmente em festas consideradas profanas, foi por muito tempo limitada pela liberdade social da mulher.

Surpreendeu-me a desvalorização e a falta de apoio ao Coco das mulheres da Batateira. O grupo resistia, na época da pesquisa, quase solitário, empenhando-se em manter a organização para as atividades comunitárias e da cidade, mesmo com carência de infraestrutura, de recursos para artefatos, para manutenção das mestras, para o transporte das apresentações e viagens. Apesar de algumas iniciativas locais da prefeitura e da universidade no campo da cultura popular, percebe-se a ausência de políticas públicas culturais de apoio a esses grupos guardiões do patrimônio imaterial e material do Nordeste brasileiro. No caso do Coco das mulheres da Batateira, especificamente, trata-se do grupo mais antigo da região do Cariri cearense. Manter viva e atualizada a tradição e a identidade afrodiáspórica parece ser o grande desafio para Dona Edite e as mulheres do Coco da Batateira.

A análise dos confetos produzidos aponta para significados sobre o que é ser mulher, mulher brincante e mulher negra, conforme concebido pelas mulheres do Coco da Batateira. O confetos revelaram uma história de limitações e desigualdades sociais, carências econômicas e relações desiguais com os homens, a família e a cidade. A metáfora da pedra traz duplo significado: por um lado, sintetiza uma mulher cuja vida é marcada pela dureza das condições desde a infância, lutando pela sobrevivência em meio às dificuldades para criar os filhos, obter condições dignas de moradia e acesso às políticas públicas de saúde, educação, cultura e lazer; por outro, representa a mulher conectada com sua ancestralidade, criada na mística religiosa, aquela que se educa na resistência e coragem, construindo estratégias para enfrentar as desigualdades, ancorada nos saberes e práticas de seus antepassados, nos saberes e experiências da vida rural e na cultura popular.

Ainda sob o enfoque de gênero, os confetos denunciam uma mulher muitas vezes submissa à vida doméstica e ao poder masculino, que exerce controle sobre a família e as relações, às vezes agravado pela dependência do álcool. Essa situação é, em alguns casos, legitimada por valores religiosos que sustentam o poder masculino. A pesquisa também revela uma mulher brincante conectada à história, às memórias e à terra, guardiã das tradições e da cultura afrodiáspórica, mantendo a brincadeira do Coco viva como espaço de vivências dos valores ancestrais, espaço de comunhão e fortalecimento dos laços comunitários.

Por fim, a incursão sociopoética me levou a identificar alguns marcadores das africanidades, indicadores da identidade etnico-

racial afrodiaspórica que se expressa nas falas, no canto, na dança e nas relações das mulheres com a natureza, no seu modo de ser e viver. Três marcadores foram destacados: *A memória da escravidão; A dança e a brincadeira como expressão do viver afrodescendente; e A transmissão do saber pela oralidade*. Esses elementos refletem as cicatrizes históricas e o caráter sagrado, ancestral e identitário da brincadeira do Coco, afirmando a mulher do Coco como uma figura essencial na manutenção, vivência e atualização da cultura negra e afrodiaspórica:

Vem dos seios a água, salgada de amar. E na força da água, os perigos do mar. Pois quem não se movimenta não consegue chegar. Nova onda te pega, te joga, te roda, e te guarda no mar. Coisa linda é o Mar. O azul é marinho por causa do mar. As conchinhas, os peixinhos, os búzios estão lá. E de longe eu escuto a Sereia cantar. Odoyá minha rainha! Inaê, Janaína! Senhora do mar. Coisa linda é o mar! (Alessandra Masullo).

E para concluir este trabalho, eu trago o Coco produzido na etapa da contra-análise da pesquisa, e chamo Dona Edite e as mulheres do Coco da Batateira para encerrar comigo, com esses versos finais:

*O Coco da Batateira agora vai começar
Nós vamos tirar uns versos pras mulher apresentar
Porque no rio e no riacho corre água verdadeira,*

*E não há nada mais bonito lá no Crato
Que o Coco da Batateira!*

*As mulheres da Batateira, elas são umas guerreira,
Sabem até fazer sabão, elas são umas meizinheira
E eu que me chamo Raimunda, faço sabão é de primeira,
Eu também faço parte do Coco da Batateira!*

*As mulheres da Batateira, elas são umas guerreira,
Elas fazem artesanato, e são forte rezadeira
Eu que me chamo Valkíria, sou uma grande bonequeira
E eu também faço parte do Coco da Batateira!*

*Tem Zeneida, e tem Socorro,
Chichica, Tiana e Lourdes, que são damas dançadeira
E tem até a Maria que puxa nossas toeira
Todas elas fazem parte do Coco da Batateira!*

*Tem a Lúcia, tem a Fátima, tiram Coco o tempo inteiro
Com a Teresa e com a Leda elas fazem os cavalheiro
Numa linda brincadeira,
Elas também fazem parte do Coco da Batateira!*

*As mulheres da Batateira são as mulheres guerreira
Tem também a Dona Cícera, uma grande companheira
Dona beltrana, fulana e cicrana
Elas também fazem parte do Coco da Batateira!*

*O Coco veio da África,
do tempo da escravidão,
Hoje é uma dança que alegra o coração
Tem as mulheres da Batateira, que sabem pisar o chão!*

*E pra fechar tem Dona Edite, uma mestra verdadeira
Ela é quem comanda o grupo dessas mulheres guerreira
Ela é firme como a pedreira
Ela é uma das fundadoras do Coco da Batateira!*

*Obrigada Alessandra, por ter vindo pesquisar
Sua presença entre nós faz o Coco se alegrar
Construímos nossos confetos pra nossa
Identidade afirmar!*

*E com esse verso, eu, Alessandra, agora vou me despedir,
Foi bonito esse caminho de chegar até aqui
As mulheres da Batateira fizeram a pesquisa fluir
Muito obrigada, minha gente, segu-
ra o coco e não deixe o Coco cair!*

REFERÊNCIAS

ADAD, Shara Jane Costa. **A Sociopoética e os cinco princípios**: a filosofia dos corpos misturados na pesquisa em educação. Fortaleza: EdUECE, 2014.

ADAD, Shara Jane Costa. Pesquisar com o corpo: princípio sociopoético. In: JUNIOR, Antônio Germano Magalhães; VASCONCELOS, José Gerardo (orgs.). **Corporeidade**: ensaios que envolvem o corpo. Fortaleza: UFC, 2004.

ADAD, Shara Jane Costa. **Corpos de rua**: cartografia dos saberes juvenis e o sociopoetizar dos desejos dos educadores. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

ALMEIDA, Magdalena. Samba de coco é brincadeira e arte. **Acervo**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 165-180, 2011.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional Bantu**. 2.ed. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.

AMORIM, Ninno. A brincadeira do coco no Ceará: um estudo dos saberes, das *performances* e dos rituais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. XIII, 2007. Fortaleza. **Anais... Fortaleza: 2007**. Disponível em: <https://ninnoamorim.blogspot.com/search?q=a+brincadeira+do+coco+no+cear%C3%A1>. Acesso em: 4 nov. 2012.

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

ARAUJO, Rivaldo Félix. **Na batida do corpo, na pisada do cantá:** inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ATLAS DO DESENVOLVIMENTO HUMANO NO BRASIL. **Brasília:** PNUD, IPEA, FJP, 2013.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Os cocos:** uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *In:* AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. **Cocos:** alegria e devoção. Natal, RN: EdUFRN, 2000.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. *In:* KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África I:** metodologia e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté.** Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** 7ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BRAGA, Osmar Rufino. **Autobiografização e formação de juventudes:** uma reflexão sobre a produção da vida na periferia. 2013. 370 f.: il. color. enc.; 30 cm.

CARIRY, Rosemberg. Cariri, a nação das utopias. *In:* CAVALCANTE, Maria Juraci Maia *et al.* **História da educação - visitas da memória:** lugares, imagens e práticas culturais. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

CARNEIRO, Edison. **Folgedos tradicionais**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CARNEIRO, Sueli. **A mulher negra na sociedade brasileira: o papel do movimento feminista na luta anti-racista**. Rio de Janeiro: Pallas/Criola. 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil: pesquisas e notas**. Rio de Janeiro: Lisboa: Fundo de Cultura, 1967.

CEARÁ. Geopark Araripe. **O primeiro geoparque do Brasil e das Américas**. Disponível em: <http://geoparkararipe.urca.br>. Acesso em: 23 out. 2014.

CEARÁ. Secretaria da Cultura. **Ceará, estado da cultura: de 2015 a 2022**. Fortaleza: Secult/Ce, 2022. 380p.

CUNHA Jr., Henrique. Africanidades, afrodescendência e educação. **Educação em Debate**, Fortaleza, v. 23, n. 42, p. 5-15, out. 2001.

CUNHA Jr., Henrique. **Quilombo: patrimônio histórico e cultural**. In: Revista Espaço Acadêmico, v. 11, nº 129, 2011, p. 158-167.

CUNHA Jr., Henrique. **Tecnologia Africana na Formação Histórica do Brasil: Curso História e Cultura Afro-brasileira**. Curitiba: IPAD - Instituto de Pesquisa da Afrodescendência, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIACONIA, *et. al.* **Caravana de Comunicação e Juventude - O olhar do Ceará.** Plataforma YouTube, 2010. 20 min 54 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWgerMB6afQ>. Acesso em: 10 set. 2014.

FARIAS, Camila Mota. Memórias dançantes: a (re) invenção de uma tradição por grupos de coco de mulheres no Cariri-CE. **RESGATE-Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 22, n. 27, p. 51-59, 2014.

FREITAS, Dora; FURTADO, Silva; OLIVEIRA, Jarbas (Orgs.). **Livro dos mestres: o legado dos mestres: cultura e tradição popular no Ceará.** 2. ed. Fortaleza, CE: Fundação Waldemar Alcântara - FWA, 2022. Disponível em: <https://www.fwa.org.br/livros/livro-dos-mestres-2ed.pdf> Acesso em: 15 out. 2024.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Boletim de monitoramento dos poços com datalogger no Cariri - CE.** Fortaleza: COGERH, 2013.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **Geopark Araripe: a história da vida na Terra recontada no Ceará.** Fortaleza: Portal do Governo, 2021. <https://www.ceara.gov.br/2021/11/16/geopark-araripe-a-historia-da-vida-na-terra-recontada-no-ceara/> Acesso em: 14 nov. 2024.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. **O Índice de Preços da Ceesa Ceará (IPCE).** Fortaleza: Portal do Governo/Casa Civil, 2010.

GUATTARI, Félix. **Caosmose.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. IBGE. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

INSTITUTO DE DESENVOLVIMENTO DO TRABALHO - IDT. **Mercado de trabalho do Cariri: uma análise dos municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha/Júnior Macambira**. - Fortaleza: IDT, 2008.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Novos Ensaios Sobre o Entendimento Humano. Coleção Os Pensadores**, vol. XVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas Afro-Brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 8, n. 16, p. 30-36, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LUZ, Marcos Aurélio. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. Salvador: SECNEB, 1992.

LUZ, Narcimária. **Abebe (a criação de novos valores na educação)**. Salvador: SECNEB, 2000. 140 p.

LUZ, Narcimária. **Obstáculos ideológicos à dinâmica da pesquisa em educação**. *In*: Revista da FAEEBA. Educação e Contemporaneidade. Salvador, UNEB, Departamento de Educação, Campus I, ano 7, n. 10, jun-dez, 1998. p. 153-168.

LUZ, Narcimária. **Odara: os contos de Mestre Didi**. Salvador: EdUNEB, 1998.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. *A performance do corpo brincante*. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. VI, 2010. São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Juliana%20Bittencourt%20Manh%E3es%20-%20A%20performance%20do%20corpo%20brincante.pdf> Acesso em: 15 nov. 2012.

MASULLO, Alessandra Sávia da Costa. Universidade quilombola: rompendo a cerca de dentro pra fora e de fora pra dentro. In: PETIT, Sandra Haydée; COSTA E SILVA, Geranilde (orgs). **Africanidades Caucaenses: saberes, conceitos e sentimentos**. Fortaleza: Edições UFC, 2013, p. 87-109.

MASULLO, Alessandra Sávia da Costa. **Com Mestra Edite e as mulheres do Coco da Batateira cantando Beija flor**. Plataforma YouTube, 2024. 4 min e 8 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3RuLK8TXcN4>. Acesso em: 10 nov. 2024.

MASULLO, Alessandra Sávia da Costa. **Com Mestra Edite e as Mulheres do Coco da Batateira cantando e dançando**. Plataforma YouTube, 2024. 1 min e 24 s. Disponível em: <https://youtu.be/Y5uC5f-6yyE>. Acesso em: 10 nov. 2024.

MASULLO, Alessandra Sávia da Costa. **Maria das Vassouras aos pés do Baobá**. Plataforma YouTube, 2013. 11 min e 34 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4e60v5hqpD8>. Acesso em: 13 out. 2024.

MASULLO, Alessandra Sávia da Costa. **Maria das Vassouras na Tongil**. Plataforma YouTube, 2024. 4 min e 24 s. Disponível em: <https://youtu.be/s11PRS7u7Gk?si=FdWHsdfjEkuM4zbs> Acesso em: 10 nov. 2024.

MOURA, Clóvis. **O negro: de bom escravo a mau cidadão?** São Paulo: Conquista, 1977.

NOGUERA, Renato. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. **Revista da ABPN**, Goiânia, v. 3, n. 6, p. 146-150, 2012.

NUNES, Cícera. **A cultura de base africana e sua relação com a educação escolar**. Revista *Metáfora Educacional*, Brasília, v. 3, n. 10, p. 22-29 jun. 2011.

NUNES, Cícera. **O Reisado em Juazeiro do Norte-Ceará e os conteúdos da história africana e afrodescendente: uma proposta para a implementação da Lei nº 10.639/03**. Fortaleza: Pós graduação em Educação Brasileira/Universidade Federal do Ceará - UFC, 2007 (Dissertação de Mestrado).

NUNES, Sílvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 255.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia:** pertencimento, corporeidade afroancestral e tradição oral africana na formação de professores e professoras. Contribuições do legado africano para a implementação da lei 10.639/2003. Fortaleza: EdUECE, 2015.

PETIT, Sandra Haydée; ADAD, Shara Jane Holanda Costa. **Ideias sobre confetos e o diferencial da sociopoética.** In ADAD, Shara Jane Holanda Costa; COSTA, Hercilene Maria e Silva (orgs). Entrelugares: tecidos sociopoéticos em revista. Fortaleza: EdUECE, 2018. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/826764305/Entrelugares-Tecidos-Sociopoeticos-Em-Revista>. Acesso em: 5 fev. 2019.

PETIT, Sandra Haydée; SILVA, Geranilde Costa. Pretagogia: referencial teórico-metodológico para o ensino de história e cultura africana e dos afrodescendentes. In: CUNHA JÚNIOR, Henrique; NUNES, Cícera; SILVA, Joselina da, (orgs). **Artefatos da cultura negra no Ceará.** Fortaleza: Edições UFC, 2011, p. 73-101.

PETIT, Sandra Haydée. Sociopoética: potencializando a dimensão poética da pesquisa. In: MATOS, Kelma Socorro Lopes de; VASCONCELOS, José Gerardo (orgs). **Registros de pesquisa na Educação.** Fortaleza: LCR-UFC, 2002.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **Ciladas da diferença.** Tempo Social, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 2, p. 7-33, 1990.

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RAMOS FILHO, Vagner Silva. **Intelectuais, cultura e memória:** o Centro de Referência Cultural do Ceará a partir da experiência de seus ex-integrantes. *In:* SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA, 3.; SEMINÁRIO DE PESQUISA DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA UFC, 10., 1-3 out. 2012, Fortaleza (Ce). Anais... Fortaleza (Ce): Expressão Gráfica; Wave Media, 2012.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador - intérprete:** processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** transformações cotemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTOS, Léa Austrelina Ferreira. **Odara:** a linguagem dos contos de Mestre Didi. Orientadora: Narcimária Correia do Patrocínio Luz. 2005. 192f. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade - Departamento de Educação Campus I, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2005.

SANTOS, Silvana Mara Moraes dos. **O pensamento da esquerda e a política de identidade:** as particularidades da luta pela liberdade de Orientação Sexual. 333 p. Tese (Doutorado em Serviço Social) Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, UFPE, Recife, 2005.

SARTI, Cyntia. A família como ordem moral. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 91, p. 46-53, 1994.

SCOTT, Joan. **Gênero:** uma categoria útil para a análise histórica. Recife: SOS Corpo - Gênero e Cidadania, 1996.

SILVA, Severino Vicente da. A Cultura do coco e a tradição oral. *In: I Encontro de Coquistas da Zona da Mata Norte*. Ponto de Cultura Aláfia. Goiana: 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/39501971/A_CULTURA_DO_COCO_E_A_TRADI%C3%87%C3%83O_ORAL_1. Acesso em: 7 jan. 2012.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Tamborizar**: história e afirmação da auto-estima das crianças e adolescentes através dos tambores de Congo. 2005. 100f. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2005.

SULIANO, Daniel Cirilo; MIRO, Vitor Hugo. PERSISTÊNCIA NOS DIFERENCIAIS DE RENDIMENTOS SOB A LUZ DE UM ENFOQUE REGIONAL E MENOR DESIGUALDADE. **Revista Economia e Desenvolvimento**, v. 13, n. 2, p. 329-345, 2014.

UNESCO. **Recomendação para Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**: Paris, 1989.

UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI. **Geopark Araripe. Rio Batateira**. Disponível: <https://www.ceara.gov.br/2021/11/16/geopark-araripe-a-historia-da-vida-na-terra-recontada-no-ceara/>. Acesso em: 5 out. 2024.

VANSINA, Jan. Tradição Oral e sua Metodologia. *In: História Geral da África, I: Metodologia e Pré-História da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 2008.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Marabaixo, dança afrodescendente**: significando a identidade étnica do negro amapaense. Fortaleza: Pós-Graduação em Educação Brasileira/Universidade Federal do Ceará - UFC, 2005 (Dissertação de Mestrado).

WALDMAN, Maurício. Africanidade, espaço e tradição. A topologia do imaginário espacial tradicional africano na fala do “griot” sobre Sundjata Keita do Mali. África: **Revista do Centro de Estudos Africanos**, São Paulo: USP, p. 20-21:219-268, 1997/1998.

WEIMER, Gunter. **Arquitetura popular brasileira**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ZONKED PRODUÇÕES. **Maria das Vassouras**. Plataforma YouTube, 2021. 2 min e 31s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AoFPCYJ2A1Y>. Acesso em: 25 set. 2024.



Imagem 1 - Maria das Vassouras durante a Caravana no Piauí.



Imagem 2 - Maria das Vassouras visitando a comunidade Santa Maria das Vassouras, em Teresina.



Imagem 3 - Apresentação Maria das Vassouras no Grito dos Excluídos do Jangurussu, em Fortaleza-CE.



Imagem 4 - Maria das Vassouras no Espaço Frei Tito de Alencar, Pici, em Fortaleza-CE.



Imagem 5 - Apresentação Maria das Vassouras na Faculdade de Educação da UFC.



Imagem 6 - Apresentação na Comunidade Kolping Santos Mártires, no João Paulo II, em Fortaleza.



Imagem 7 - Apresentação no Cuca da Barra do Ceará, em Fortaleza.



Imagem 8 - Apresentação no Movimento Escambo, Pici, em Fortaleza.



Imagem 9 - Apresentação no Bom Mix do Bom Jardim, em Fortaleza.



Imagem 10 - Apresentação no Festival da UFC.



Imagem 11 - Apresentação Maria das Vassouras na Caravana em Mamanguape-PB.



Imagem 12 - Apresentação Maria das Vassouras no CCBJ, Bom Jardim, em Fortaleza.



Imagem 13 - Apresentação Maria das Vassouras no Sítio São João em Fortaleza-CE.



Imagem 14 - Apresentação Maria das Vassouras no aniversário de 45 anos da ONG Diaconia, em Fortaleza-CE.



Imagem 15 - Eu e as Mulheres do Coco da Batateira.



Imagem 16 - Apresentação das Mulheres do Coco da Bateira na ONG Beatos, no Cariri.



Imagem 17 - Apresentação das Mulheres do Coco da Bateira na ONG Beatos, no Cariri.



Imagem 18 - Apresentação do Coco das Mulheres da Bateira no Cariri.



Imagem 19 - Apresentação das Mulheres do Coco da Bateira na ONG Beatos, no Cariri.



Imagem 20 - Visitando a Bateira. Encontro na casa da coquista Dona Maria, no Crato.



Imagem 21 - Rio Bateira.

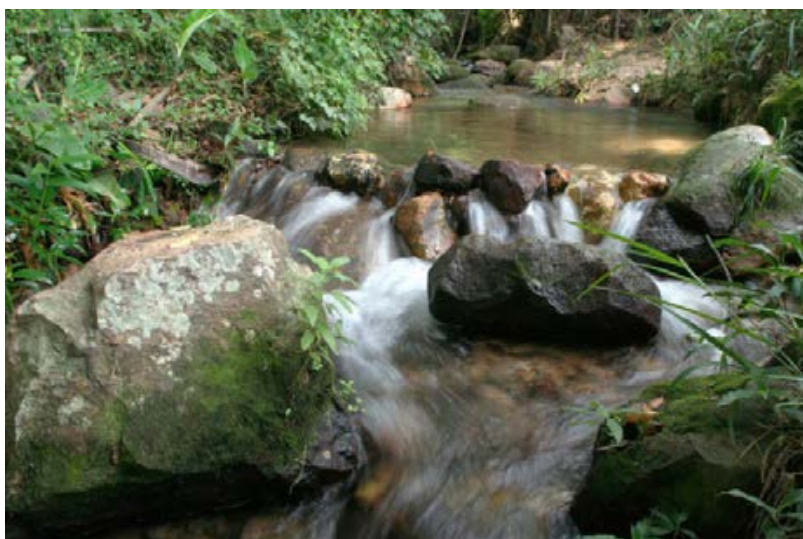


Imagem 22 - Pedra do Rio Bateira.



Imagem 23 - As Mulheres nas ruas na Bateira.

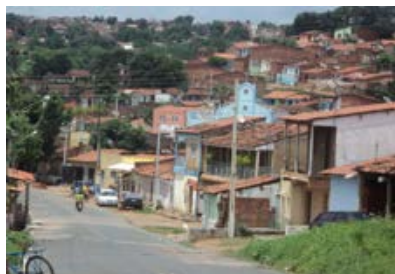


Imagem 24 - Ruas e casas na Bateira.



Imagem 25 - Ruas e casas na Bateira.



Imagem 26 - Primeiro encontro. Conversa com as Mulheres na praça.



Imagem 27 - Primeiro encontro. Conversa com as Mulheres na praça.



Imagem 28 - Primeiro encontro. Conversa com as Mulheres na praça.



Imagem 29 - Primeiro encontro. Conversa com as Mulheres na praça.



Imagem 30 - Confecção do Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 31 - Confecção do Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 32 - Confecção do Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 33 - Confecção do Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 34 - Confeção do Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 35 - Confeção do Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 36 - Confeção do Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 37 - O Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 38 - O Parangolé da Mulher do Coco.



Imagem 39 - Dona Valquíria, eu, e suas bonecas de pano.



Imagem 40 - Jogo da hipnose na oficina.



Imagem 41 - Jogo da hipnose na oficina.



Imagem 42 - Produção com argila na Terreirada dos quatro elementos.



Imagem 43 - Apresentação da sistematização das duplas na oficina.



Imagem 44 - Início da Terreirada dos quatro elementos.



Imagem 45 - Elemento Água.



Imagem 46 - Elemento Fogo.



Imagem 47 - Elemento Ar.



Imagem 48 - Elemento Terra.



Imagem 49 - Planejando a apresentação das duplas.



Imagem 50 - Produção da oficina com argila (Terra).



Imagem 51 - Apresentação das sistematizações da oficina.



Imagem 52 - Avaliação da oficina.



Imagem 53 - Roda de conversa da contra-análise.



Imagem 54 - Roda de conversa da contra-análise.



Imagem 55 - Coco da contra-análise.



Imagem 56 - Coco da contra-análise.



Imagem 57 - Dona Edite diplomada Mestre da Cultura.



Imagem 58 - Mestre Edite e eu, na casa dela.



Imagem 59 - Dona Raimunda (à esquerda), eu (ao centro), e Dona Terezinha (à direita), na Feira da Economia Solidária do XIII Artefatos da Cultura Negra.

AGRADECIMENTOS

Ao Dono de tudo, Àquele que abre os caminhos, e à Espiritualidade que cuida de mim;

Às mulheres de minha ancestralidade. É graças a elas que sou o que sou;

À minha Mãe, Dona Lúcia Masullo, que me deu a vida e não mediu esforços para que eu pudesse estudar. Mulher guerreira! Com ela aprendi tanto, principalmente a ser corajosa e valente;

À Tia Mana, Dona Nazaré, que me acolheu em sua casa e me deu Fortaleza, a força e a cidade;

Ao Osmar, meu amado. Sem ele tudo teria sido muito mais difícil ou talvez nem tivesse acontecido. Sua presença, de força e energia, em minha vida, me inspira e me faz acreditar todos os dias que nada é impossível para nós;

Às minhas irmãs Tatiana, Luciana, Juliana (ela que me fez tão feliz, presente na apresentação final de minha dissertação) e Christiane, em especial, que partiu e me deixou uma grande saudade;

Aos meus irmãos Anderson e Rafael;

Às minhas sobrinhas Ingrid, Rafinha, Manu, Maria Tereza, Sofia, e ao meu sobrinho Raulzinho, que compõem minha linhagem e minha ancestralidade de volta;

Às minhas crianças afilhadas, Sol e Kayodé, que também compõem minha ancestralidade e me enchem de esperança nas

manifestações da arte, cultura, espiritualidade, sonoridades e saberes afrodescendentes;

À Lidiane, minha irmã e companheira, juntas desde a vida acadêmica, desde sempre;

À Maria das Vassouras, quem me pariu coquista, e a quem eu pari um grupo. Micinete, Sávia, Sáskia, Auri, Edvânia, Irlana e Vanessa, gratidão pela história vivida;

À Sávia Augusta, José Soares e Kayodé, gratidão por tudo;

À Diaconia, equipes do antigo PPCA - Programa de Promoção da Criança e do Adolescente, de Fortaleza e Recife, em especial, Eliane e Lúcia, por todo aprendizado, companheirismo, oportunidades e apoio ao meu mestrado.

À Cícera Nunes, João do Crato, Iara, Zuleide, Samuel e Dominique, pelo apoio, carinho e por tanto que o Cariri significa para mim;

À Sandra Petit, minha orientadora e amiga, minha Oxum. Gratidão por tudo;

À Patrícia Adjoké, pelo cuidado, pelo carinho e amizade;

Gratidão à Dona Edite e às mulheres do Coco da Batateira, em especial à Dona Terezinha, Dona Raimunda, Dona Valquíria, Dona Socorro, Dona Neide, Dona Sebastiana, Dona Fátima, Dona Lúcia e Dona Lourdes, que participaram da pesquisa, além de Dona Cícera e Dona Maria. Agradeço por seus saberes, sua arte, sua lindeza! Agradeço pela acolhida, por me deixarem viver essa pesquisa com vocês, pelos ricos aprendizados juntas, por me ensinarem e me fazerem entender o quanto são importantes para o Ceará e para a humanidade, muito mais importantes do que eu já imaginava. Muita gratidão!

À Universidade Federal do Ceará (UFC), à Pós-graduação em Educação e ao Núcleo das Africanidades Cearenses (NACE), em especial Claudinha, Kellynia, Calu, Rafa e Hélio;

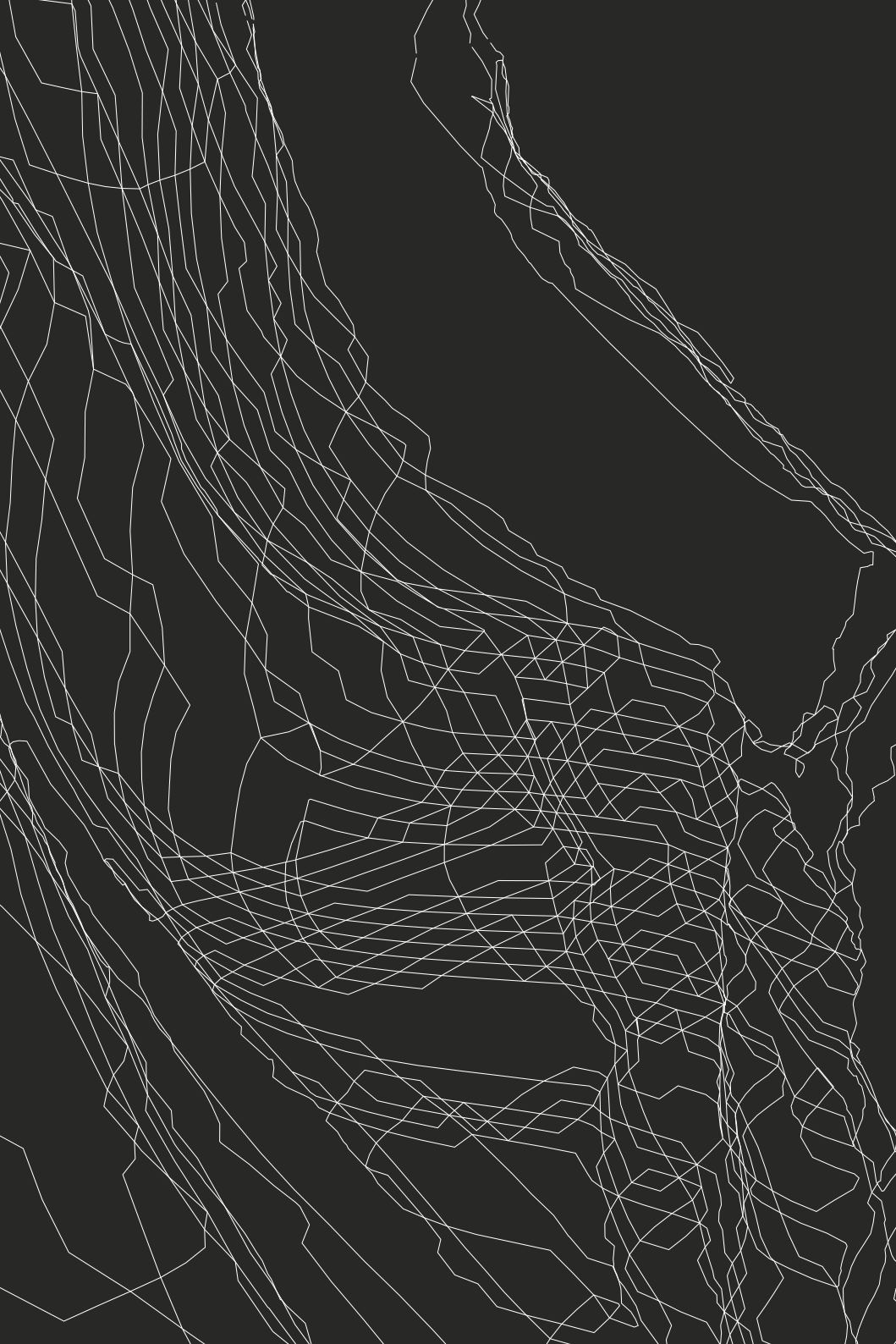
Ao Governo do Estado do Ceará, à Secretaria da Cultura e ao Territórios de Criação – Programa de Publicação de Pesquisas. Gratidão pela publicação deste trabalho.

Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m2, capa em
Cartão Triplex 250 g/m2. Impresso pela Gráfica LCR.

FOTO: CHICO RASTA



Alessandra Masullo é assistente social, pedagoga e brincante. Filha das Águas, apaixonada pela brincadeira do Coco e por toda nossa cultura de matriz indígena e afro-brasileira. O Coco guia seus passos, dando ritmo e alegria aos seus dias, e as Mulheres da Batateira são inspiração na caminhada. A escrita deste trabalho, que hoje vira livro, é atravessada de muito amor e gratidão às mestras e mestres da Tradição do Coco, principalmente à Mestra Edite e todas as mulheres do Coco da Batateira. Que este registro provoque outras pesquisas, inspire outras mulheres e fortaleça nossa brincadeira!



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da UECE



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)

