

AS MULHERES ENTRAM NA DANÇA: (RE)INVENTANDO UMA TRADIÇÃO

Camila Mota Farias*
camilamotafarias@gmail.com
ST - Cultura e manifestações artísticas

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o processo de apropriação da dança do Coco por grupos de mulheres na região do Cariri cearense. A dança do Coco é uma prática das culturas populares que pode ser localizada no Nordeste brasileiro, tanto na zona costeira como no sertão. No Cariri a dança se destaca por ser praticada, atualmente, principalmente por grupos de mulheres. Nesse sentido, através das metodologias da História Oral e da realização de trabalho de campo, produzimos entrevistas com Mestras e dançadeiras. Percebemos que as mulheres constroem em suas falas um “outro tempo” de realização da dança na qual a manifestação ocorria de forma diferente e era conduzida por homens e identificamos que a entrada delas na dança se deu em contextos de políticas públicas de educação e culturais, além de modificação da condição da mulher na sociedade, sendo demarcada por conflitos de gênero. Assim, elas recriam uma arte, (re)inventando uma tradição que se constitui acompanhando os movimentos de suas produtoras.

Palavras-chave: Apropriação, Tradição, Dança do coco, Mulheres.

Abstract

This article aims to analyze the process of appropriation dancing Coco by women's groups in Ceará Cariri. The dance Coco is a practice of popular cultures that can be located in the Brazilian Northeast, both on the coast and in the hinterland. Cariri dance is known for being practiced at present mainly by women's groups. Accordingly, applying the techniques of oral history and conducting fieldwork, interviews with produce and Master dançadeiras. We realize that women construct their speeches "another time" to perform the dance in which the event occurred differently and was led by men and identified that their entry in the dance took place in the context of public education policies and cultural besides changing the status of women in society, being demarcated by gender conflicts. Thus, they recreate an art, (re) inventing a tradition that is tracking the movements of its producers.

Keywords: Appropriation, Tradition, Coco Dance, Women.

* Mestranda no Mestrado Acadêmico em História da Universidade Estadual do Ceará, com bolsa CAPES. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS.

Em trabalho de campo realizado no período de 2013 e 2014 em Juazeiro do Norte e Crato, a respectivamente 540 e 529 quilômetros da capital cearense, identificamos quatro grupos de Cocos. Esses grupos revelaram-se singulares por praticarem os cantos dançados diferente dos Cocos de praia comumente vistos no Ceará, nas mídias e nos encontros culturais. Usam diferentes instrumentos, dançam com passos mais lentos, fazem menos improvisado na música, além da prevalência da presença feminina, pois nos Cocos de praia é predominante a presença masculina (SILVA, 2008; FARIAS, 2012; ARAUJO, 2013). Assim, os cocos praticados no Cariri se distinguem de outras regiões por serem dançados e cantados quase exclusivamente por mulheres.

As mulheres integrantes desses grupos são, em sua maioria, agricultoras ou profissionais autônomas. Nos grupos assumem as funções de Mestras de Coco¹ - aquelas que cantam - e de dançadeiras. Cada grupo possui uma trajetória particular, assim como formas específicas de dançar e de cantar.

O grupo mais antigo, fundado em 1979, chama-se “*A gente do Coco*”. Este se organizou a partir da iniciativa de Edite Dias de Oliveira Silva. O jornal o Nordeste narra a trajetória da Mestra:

Nascida em 6 de agosto de 1940, no Município de Bom Conselho-PE, filha de José Dias de Oliveira e Salvelina Ferreira de Oliveira, chegou ao Crato, CE, em fevereiro de 1969, e desde então mora no bairro Gisélia Pinheiro (Batateira). Participa ativamente de movimentos comunitários e sociais. Liderou lutas da comunidade, mutirões para construção de casas e arrecadação de cestas básicas para famílias carentes. Integra a associação de moradores de seu bairro, o Conselho Municipal das Mulheres e o Sindicato dos Trabalhadores Rurais. É, também, membro-fundadora da Fundação do Folclore Mestre Eloi, compondo seu Conselho de Mestres do Saber Popular.” (O Nordeste, s/d, s/p.).

“Dona” Edite, que atualmente possui 74 anos, teve o primeiro contato com a dança ainda menina em Pernambuco, sobre essa experiência, relembra que “lá vinha aquela roda de Coco, só ficava os velhos lá dentro, e a gente não ia, porque era para tá todo mundo do lado do pai, né?! A gente ficava de braço cruzado, então eu não gostava do Coco, com certeza!” (Crato, 5 ago. 2013). A agricultora não gostava da dança por associá-la, em sua adolescência, a uma prática de idosos.

Em 1979, Dona Edite, então monitora do Mobral, em parceria com outra monitora chamada Antônia Selma, já falecida, resolveu fazer uma festa de Coco para comemorar o mês do folclore e o encerramento das aulas, assim, preparou uma apresentação na Praça da Sé da cidade do Crato. Sobre a mesma, conta:

¹ A Mestra também pode ser chamada de coquista ou tiradora de Coco.

aí teve o mês de agosto de 1979, aí tinha o seu Elói que ele era o folclorista do Crato, aí ele veio aqui, falou com a gente lá na sala de aula para que a gente... eu era a professora, chamava monitora, aí nós era duas monitora nesse salão [...] Aí a de lá sabia dançar Coco e cantar roda, e ela tinha dois alunos que dançava Coco e eu só tinha uma aluna que também sabia, ela era bem jovem na época. Era Antônia Selma Gomes, mas ela faleceu tão jovem, a bixinha. Eu era madrinha dela de fogueira, aí ela disse: ‘madrinha vamos fazer uma dança de Coco?’ ‘e tu sabe?’ ‘eu sei cantar as toeiras’ e as irmãs dela sabiam bater nos instrumentos que têm. Nós combinemos com as irmãs dela e combinemos com os alunos e combinemos com a turma toda, e juntou a minha turma e a dela, menina e foi um Coco chique! Queria que tu visse como foi lindo na praça da Sé! (Crato, 5 ago. 2013)

Com o fim do Mobral, a Associação das Mulheres da Batateira² formou um grupo para organizar a dança das mulheres. O grupo inicialmente era aberto, sem uma formação fixa e dançava em noites de São João e festas na Comunidade, a partir de 1982 a Mestra contou-nos que o grupo passou a ter integrantes fixas, assim como figurino: “Dama e cavaleiro nós começemos a formar em 1982, aí nós fomos organizando o grupo nessa época, quando ele era solto, ele era de todo jeito. Aí nós fomos organizando o grupo, minha filha, e sustentemos até hoje, nunca foi desativado!” (Crato, 7 abr. 2014).

Dona Edite assumiu um papel caracterizado por ela como: “o que eu faço é coordenar o grupo, ir atrás das meninas, da roupa, do cachê, eu chamo de a coordenadora do grupo.” (Crato, 8 ago. 2013). Atualmente o grupo é formado por 17 pessoas, sendo dois homens³ responsáveis por tocar os instrumentos, um bombo e um pandeiro. Pelo grupo já passaram três Mestras de Coco. A primeira foi Antônia Selma. Após seu falecimento, sua mãe, Filomena Gomes, a substituiu e, quando esta faleceu, a dançadeira Maria de Lourdes Moraes⁴ assumiu o papel de Mestra. Sobre como aprendeu a cantar e a dançar, a atual Mestra relembra: “Aí um dia Dona Edite chegou lá em casa perguntando se eu sabia cantar, eu disse: eu já cantei, a gente não esquece não! E aí eu fiquei, gosto da brincadeira! Eu canto as músicas velhas que meu pai cantava, que eu tenho gravada, eu gravo aqui na cabeça!” (Crato, 8 ago. 2013). O grupo dança o Coco de roda, já realizou apresentações em Fortaleza e em São Paulo.

Esse foi o primeiro grupo de Coco a se formar com uma composição feminina. Na história contada pelas palavras de “Dona” Edite e da imprensa local articulam-se fatores como o Mobral, um projeto de alfabetização de adultos que estimulava a realização de atividades culturais como complementação pedagógica, estratégias de mobilizar, incentivar o espírito comunitário e reduzir a evasão

² Batateira é o codinome do Bairro Gisélia Pinheiro no Crato.

³ Esses são contratados quando há apresentação, não são integrantes fixos dos grupos.

⁴ Maria de Lourdes, 73 anos, é agricultora e costureira.

(HORIGUTI, 2009). Além disso, temos que a segunda metade da década de 1970 é marcada pelo ressurgimento das organizações populares e movimentos em luta pela redemocratização do país, cujo contexto tem uma significativa presença feminina em associações, movimentos contra a carestia e por creches, partidos políticos, comunidades eclesiais de base favorecendo novos espaços de participação das mulheres. “Dona” Edite desde que chegou ao Crato tornou-se uma liderança comunitária que atuava no Mobral, mas também tinha/tem participação política⁵. Outro fator a ser considerado é a igreja como possibilidade para as mulheres adentrarem outros espaços públicos, pois, mesmo numa cultura machista, que restringe as mulheres ao espaço doméstico, é aceitável que estas participem de atividades religiosas facilitando o acesso a espaços não necessariamente religiosos. “Dona” Edite relata que no início do grupo “dançava qualquer hora, nas noites de São João, nas noites de Renovação, Nossa Senhora Aparecida...” (Crato, 7 abr. 2014).

Essas condições, vivenciadas por integrantes desse grupo, indicam conexões com um contexto favorável à participação das mulheres num programa de alfabetização e, posteriormente, num grupo de dança tradicional, que representa a cultura local.

Outro grupo é o “*Amigas do Saber*”, fundado por Maria Nogueira⁶ que aprendeu a dançar e a cantar com seu avô e seu pai no Sítio Juá, município do Crato. Sobre sua entrada na dança, a Mestre lembra:

Sou nascida e criada no sítio Jucá, no Crato, e cresci vendo essas brincadeiras. Aí com a faixa de nove anos assim eu já participava, via meus pais, meus avós. Meus irmãos mais velhos me levava para essas brincadeiras, inclusive com a idade de dez anos assim eu já tocava um instrumento, um pandeiro, né?! Que meu irmão ensinava. Então, eu cresci vendo essas tradições (Crato, 4 ago. 2013).

Quando Maria da Santa concluiu a 8ª série, fez um grupo de Coco com as mulheres da escola e do Sítio Juá, em 2003, como relembra a Mestre: “Me convidaram pra eu participar de uma escola do EJA pra concluir a 8ª série. Aí, então, foi dentro da sala de aula [...] aí eu fui e inventei de ensaiar a dança do Coco [...] “vamos dançar o Coco!” Aí eu saí ensaiando passo por passo e deu certo.” (Crato, 4 abr. 2014).

Atualmente, o grupo possui 13 mulheres, que variam de 12 a 76 anos, e três homens, que tocam pandeiro, violão e bombo. O ganzá é tocado pela Mestre. As músicas do grupo são criadas por Maria da Santa e o seu esposo. O grupo pratica o

⁵ Mestre Edite é associada ao Partido Comunista do Brasil, sendo considerada militante histórica da Cidade do Crato. Inclusive nas redes sociais do partido, há fotos da Mestre e sua definição como tal. Além disso, a mestre integra, como já afirmamos, a Associação de Moradores da Batateira, o Conselho Municipal de Mulheres e o Sindicato dos Trabalhadores Rurais.

⁶ “Dona” Maria, conhecida como Maria da Santa, 56 anos, é agricultora e coordena projetos religiosos.

que chamam de Coco baião, pois o pandeiro proporciona uma batida semelhante à do baião.

Através do relato de Mestra Maria de Lourdes e de Mestra Maria da Santa se evidencia outra rede de relações presentes na entrada das mulheres na dança do Coco, esta será aprofundada no decorrer do artigo e é constituída por um aprendizado anterior, relacionado a uma experiência familiar de dançar o Coco, que expressa uma transmissão cultural, manifestada nos depoimentos de diversas dançadeiras de todos os grupos.

O terceiro grupo, Coco Frei Damião, foi fundado por Marinêz Pereira do Nascimento⁷, que relata a sua iniciação na dança: “A história da dança do Coco já vem nas primeiras gerações da minha família, um rapaz de Alagoas, casou com a irmã do meu avô paterno, o nome dele é Antônio, mais conhecido como Tio Dunízio, morava no Crato.” (Juazeiro do Norte, 5 ago. 2013).

Em 2003, a Mestra começou a dançar Coco no grupo do Mestre Dodô⁸, continuidade do grupo de Tio Dunízio, formado de homens e de mulheres da mesma família. Marinêz saiu desse grupo em 2005, após aceitar um convite para ensinar a dança, contrariando a vontade do Mestre.

Eu nasci e me criei dentro da história do Coco, mas que eu assumi a responsabilidade tem 10 anos, eu fui dançar Coco num Coco que um tio meu tomava conta do Coco, o Mestre Dodô. Essa história é meio engraçada, mas você quer saber, eu vou lhe contar. Ia ter uma apresentação no Banco do Nordeste, eu convidei meu cunhado. Ao chegar lá, ele achou muito interessante e queria levar pras crianças aprender, no outro dia eu levei pro Mestre e ele não aceitou, ele disse que era a cultura da família e ele não quer passar para ninguém, mas isso não foi surpresa, porque a gente sabe que a tradição que eles quer levar adiante é essa, e eu não sei o que é que aconteceu naquele momento que eu tive outro pensamento diferente do dele, aí eu disse: “pois eu vou ensinar a ele, aí ele disse: você tem coragem?”. Aí ele disse: “ah, pois a partir de hoje você não dança mais o Coco!” Aí eu disse: “não tem problema, eu vou montar um Coco!” (Marinêz Pereira do Nascimento, Juazeiro do Norte, 5 ago. 2013).

Assim, resolveu formar um grupo de Coco com mulheres de sua família, que possuem de 8 a 76 anos, revelando que esse processo de transmissão cultural é também pontuado por relações de poder. O grupo dança e canta os Cocos de roda e travessão, utilizam apenas o ganzá, balançado pela Mestra que faz as emboladas.

O quarto grupo tem como Mestra Ana⁹ que conheceu a dança quando criança através de seus avós e pais. Sobre essa época, recorda: “Eu nasci em 1º de julho de 1937, aí desde criança já ouvia coco, meus avos, meu pai e minha mãe, todos

⁷ Marinêz do Nascimento, 47 anos, nasceu em Juazeiro do Norte, é bordadeira e cozinheira.

⁸ Este grupo não será pesquisado, pois este estudo enfoca apenas os grupos de Cocos de mulheres.

⁹ “Dona” Ana, ou Naninha, 76 anos, nasceu no Crato, é agricultora e costureira.

dançavam, cantavam” (**Naninha**, Crato, 4 ago. 2013). Nessa época, a Mestra tinha 8 anos de idade, a prática acontecia no Sítio Baixio do Muquém, no Crato, onde residia com seus familiares.

Após se mudar para o bairro Alto da Penha parou de dançar e de brincar.

Eu cantei muito nesse tempo, junto lá! Depois que me mudei, aí acabou tudo! Aí João do Crato chegou aqui “Dona Ana, tu sabe alguma coisa do outro tempo?” Eu disse: “Eu sei de tudo do tempo que eu nasci pra cá e as coisas que meus avós contavam”. [...] Foi agora, foi... foi... eu acho que tá com uns dois anos, né? Foi em 2011, foi lá na SCAN que Ridalvo me conheceu. Aí começou lá na SCAN: “Ei, Dona Naninha, vem cantar!” Eu digo: “Eu não vou cantar, já tem outras cantadoras de Coco” [...]. Aí, minha filha, eu comecei a cantar, né?! Se agradaram, aí ficou! (**Naninha**, Crato, 4 ago. 2013)

A Mestra retomou o canto em 2011, com o incentivo de sujeitos locais envolvidos com as culturas populares, e juntou-se à Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados (SCAN), que atende a idosos, formando um grupo de Coco feminino que ensaia semanalmente.

Nesse sentido, vamos construindo uma cartografia dessa dança na região. Assim, nos Cocos do Crato observamos que esta dança era praticada por Mestres cujo falecimento, seja associado ou não a mudanças na vida das mulheres (como o casamento, a mudança no local de moradia), fez com que deixasse de ser praticada, sendo retomada em contextos diferentes por mulheres que outrora haviam sido dançadeiras e tornaram-se Mestras. O caso de Juazeiro se destaca, pois Mestra Marinêz, após um desentendimento, rompeu com o grupo de Coco que fazia parte e criou um novo grupo. Este não está associado a um bairro, um sítio, ou uma instituição, mas a uma família. Vejamos outras falas sobre esse processo de apropriação do dançar:

É uma coisa anterior, né? Eles já traz! É uma coisa que veio pro Brasil, né? foi dos índios, foi dos escravos, foi naquele tempo que os escravos trabalhavam muito e pra se divertir eles faziam essa dança de Coco, fazia dança do capoeira, fazia essas danças que hoje a gente tá resgatando, que segundo conta os mais velhos que meu pai. (**Edite Dias de Oliveira Silva**, Crato, 5 ago. 2013).

Comecei eu criancinha, né, comecei eu vendo eles dançando, aí eu fui prestando atenção, até que enfim eu já tava dentro da dança! Quando eu entrei mesmo na dança eu já tava com 10 anos de idade. Aí eu vim me embora pro centro, parei, passei uns tempos trabalhando no centro do Crato, aí depois eu fui e aluguei uma casa aqui na Batateira, quando eu cheguei aqui eu não sabia nem o que era escola, ela aqui [aponta para Mestra Edite] foi a minha primeira professora, de escola né? Que ela ensinava no Mobral. Aí quando foi no final da aula, ela disse “o que é que nós vamos fazer?” Aí eu fui e dei a ideia: “Dona Edite, tem a dança do Coco!” Aí Selma e Filomena cantavam, aí desse jeito fizemos, formemos um grupinho com um bocado de menina que estudava lá, aí demos brasa! Quando deu fé, Mestre Elói chamou a gente pra fazer apresentação na Praça da Sé. (**Maria do Socorro da Silva Frutuoso**¹⁰, Crato, 7 abr. 2014).

¹⁰ Agricultora, 62 anos, dançadeira do grupo A gente do Coco da Batateira.

Eu comecei a dançar o Coco quando eu tinha, assim, uns 7 anos, porque meu pai era coqueiro, minha mãe era coqueira, minha avó era coqueira. Aí quando foi o tempo que eu cresci mais, chegou a época de casar, aí eu terminei a brincadeira, já tinha 20 anos, né?! Depois voltei a fazer o que sempre fiz. (Sebastiana Romão de Souza¹¹, Crato, 7 abr. 2014).

A partir das falas podemos identificar alguns elementos que balizam o processo de apropriação da dança compreendido pelas mulheres como um “resgate” das culturas africanas e indígenas, como na fala de Mestra Edite, mas também como um “retorno a uma prática que já realizavam em suas infâncias, como falou a dançadeira Sebastiana Souza. As falas revelam, ainda, pelo menos três motivos para as dançadeiras terem deixado de praticar a brincadeira, sendo eles: a mudança de moradia, a morte do responsável por puxar a prática (o Mestre) e a questão de gênero¹².

Interessa-nos discutir o movimento que se revela no espaço criado entre a experiência da infância e a retomada do dançar, ao qual estamos nomeando de apropriação da prática cultural. Nesse sentido, entendemos a apropriação não como assimilação mecânica de algo e a sua reprodução, mas, como propõe Roger Chartier ao pensar a leitura, um processo de interpretação, ou uma invenção baseada na produção de significados a partir de uma experiência com uma materialidade e da subjetividade dos sujeitos (CHARTIER, 2002).

As mulheres vivenciaram experiências concretas com o dançar em um “outro tempo” que foram interrompidas por diversos motivos e retomadas em momentos diferentes, evocando, assim, saberes e práticas em um processo no qual emergiu novos significados e novas modalidades do saber/fazer¹³, gerando o reposicionamento delas diante da prática, através, por exemplo, do exercício de outras funções, como a de Mestra. Esta se constitui como papel central nos Cocos, pois que a figura da Mestra representa uma liderança organizacional, além de carregar a autoridade do saber, pois é a responsável pelo canto.

Esse processo de apropriação revela que as tradições são dinâmicas, estão em movimentos de mudanças e de permanências. Etimologicamente a palavra tradição provem do latim e têm como sinônimos palavras como transmissão e ensinamento. Sendo assim, a tradição equivaleria a “passagem de um conjunto de dados culturais de um antecedente a um conseqüente” (ROMANO, 1997, p.166). A questão da transmissão de um dado cultural nos remete as reflexões de Anthony Giddens (1997) sobre a

¹¹ Agricultora e Dançadeira do grupo A gente do Coco da Batateira.

¹² Essa será debatida ao final deste artigo.

¹³ Os significados assim como as modalidades não são tema deste artigo.

existência de guardiões das tradições, sendo as tradições “excludentes” por permitir que apenas um grupo de “iniciados” compartilhem a mesma e a pratiquem.

Assim, o processo de apropriação da prática pelas mulheres ocorreu devido as suas experiências passadas que permitiram a transmissão cultural da prática através da oralidade e das suas experiências corporais, uma transmissão intergeracional, permitindo que essas se configurassem como “guardiãs da tradição”¹⁴ que, a partir das entrevistas citadas, remete as culturas afro-indígenas, mas também as histórias e práticas culturais realizadas por suas famílias. A partir deste entendimento, adentramos em uma discussão que permeia o conceito de tradição e é referente ao binômio mudança/permanência que envolve uma reflexão sobre culturas populares. As culturas populares foram pensadas pelos românticos e folcloristas (século XVIII-XIX) como a busca pela preservação de saberes tradicionais ingênuos, puros e, portanto, imutáveis, que estavam ameaçados pelo processo de modernização, opondo, assim, modernidade e tradição. Entretanto,

é preciso pensar em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes. Pois o termo tradição não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições e, portanto, os grupos tradicionais não têm como destino ficar de fora da modernidade. (CATENACCI, 2001, p.34)

Assim, o processo que demarca a apropriação da dança pelas mulheres é compreendido como um movimento de transposição de saberes e de reposicionamento do dançar, demarcado pela produção de dançares que possuem relações com as suas experiências passadas, mas se constituem como outros. Pois que, segundo Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984, p.11), “a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade”. As tradições necessitam da referência de um passado no qual possam ser identificadas práticas que devem ser reproduzidas através da repetição¹⁵ e da recriação. Porém, as tradições devem ser consideradas dinâmicas e não imutáveis,

a tradição e, conseqüentemente, os processos de transmissão, são ambivalentes, contraditórios e complexos. A obtenção, desenvolvimento, recriação, adaptação, decomposição, e reconstrução de quaisquer dados culturais fundam-se em vários aspectos, simultaneamente de permanência e de mudança. Logicamente, o mesmo acontece para os processos de transmissão no que respeita em particular a música e a dança (CORDEIRO, 2012, p.20).

Assim, além de esses grupos trazerem novos sujeitos, as mulheres, como criadoras da arte e da poesia dos Cocos, também revelam novas formas no saber/fazer da

¹⁴ Esse processo se dá permeado de relações de poder e conflitos.

¹⁵ É importante apontarmos que o que chamamos de repetição não é a generalidade, segundo Gilles Deleuze (2006), a repetição está ligada a uma singularidade não permutável, mas também a uma ação em relação a algo de produção de singularidades e de diferenças. Assim, as mulheres repetem o dançar mantendo singularidades do passado, mas produzindo diferenças e outras singularidades.

prática cultural, cada qual com suas peculiaridades, criam modalidades do cantar e do dançar. Ao se apropriarem da dança, as mulheres produzem singularidades e pluralidades, (re)inventando uma tradição.

Percebemos que os grupos, com exceção do *A gente do Coco* criado em 1979, surgiram no início dos anos 2000. Ao buscar compreender o contexto de surgimento desses, identificamos que dois emergem articulados às políticas públicas de educação para jovens e adultos, mas todos parecem estar inseridos em contextos marcados pelas políticas públicas culturais¹⁶.

Desde 1970 a questão cultural passou a ser intensamente discutida através da UNESCO. No Ceará (1987-2002) ocorreram modificações nas políticas culturais com jovens empresários no poder estatal que desenvolveram um discurso modernizador e investiram no setor cultural. Ações foram iniciadas no Governo de Tasso Jereissati (1987-1990), com a nomeação de Violeta Arraes para a secretaria de cultura – SECULT, atuantes em três linhas: recuperação de espaços físicos, organização de eventos e instalação de um polo de cinema. Considera-se que a partir dessas ações a SECULT capitalizou/legitimou a cultura na perspectiva da estrutura estatal (BARBALHO, 2003). Em 1991 Ciro Gomes assumiu o governo e deu continuidade a essa política, cujo secretário, Paulo Linhares, permaneceu no segundo governo de Jereissati (1995-1998), marcado, pela criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, catalisador dessa política. Jereissati permaneceu no cargo até 2002.

Em 2003, no governo Lúcio Alcântara, a SECULT foi assumida por Cláudia Sousa Leitão. Dentre os projetos do período destaca: “O programa “Valorização das Culturas Regionais” foi definido como o “carro chefe” de nossa gestão, pois simbolizava as principais diretrizes de nossa política de cultura: a descentralização e a democratização. Graças a ele, passamos a estender as ações da SECULT às diversas regiões do Estado, reconhecendo suas múltiplas vocações culturais, abrindo, enfim, canais de interlocução com todos os agentes do campo cultural no Estado.” (LEITÃO, 2007, p.8).

A partir desse projeto promulgou-se “a Lei nº 13.351 (27 de agosto de 2003) [...] garantiu o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, apoiando e preservando a memória cultural do nosso povo, transmitindo às gerações futuras o saber e a arte sobre os quais construímos a nossa história”, essa define “tesouros vivos da cultura”

¹⁶ Sucintamente, para Barbalho a política pública cultural é “um conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura” (s/d, p.3) produzido através de significados e lógicas sociais, relaciona-se, por exemplo, a produção, divulgação e usos das culturas. Sendo desenvolvida em resposta a determinados contextos marcados por tensões entre o Estado e os sujeitos sociais.

que recebem uma pensão, pode ser vitalícia, e devem ensinar seus saberes. Essa lei beneficiou diversos Mestres do Estado, inclusive no Cariri. Dona Edite, em 2005, foi indicada, porém não foi agraciada (**Diário do Nordeste**, 3 mar. 2005, p.2).

Temos que o cenário estadual das políticas culturais reverberou no Cariri com a criação de instituições, projetos e eventos que incentivaram a formação/existência de grupos culturais. Já havia na região o Instituto Cultural do Cariri, fundado em 1953 “por iniciativa dos intelectuais J. de Figueiredo Filho, Irineu Pinheiro, Pe. Antônio Gomes de Araújo e Raimundo Girão, instituição que reúne apologistas da arte, cultura e ciência de abrangência regional”¹⁷. Essa instituição criou, além de muitos espaços culturais na década de 1970-80, um dos primeiros eventos que podemos mapear através das fontes:

Em 1977, o folclorista Elói Teles de Moraes presidente do Clube dos Amigos do Folclore, departamento responsável pelo folclore do Instituto Cultural do Cariri com os companheiros [...] criaram o Festival Folclórico como forma de trazer para as praças o divertimento dos nossos rurícolas, dos sertões, das serras que extravasam suas alegrias em forma de festas, brincadeiras e folias manifestando seu espírito e revelando sua mentalidade, na mais pura singeleza e espontaneidade adoráveis¹⁸.

Assim, temos a iniciativa de articulação dos grupos locais para apresentações nas praças, além da realização de festivais e outros eventos, dentre esses também podemos citar a Mostra SESC Cariri de Culturas que é realizado anualmente desde 1999. Sobre essa relação com as políticas públicas culturais e a dinâmica dos grupos culturais, Mestra Edite acredita que:

A cultura cresceu, em 70 existia os Aniceto, aí apareceu nós, o grupo Zé Cirilo, o grupo do Mestre Dedé de Luna e o grupo de seu Ademir, pronto, era só esses grupos que tinha aqui no Crato, aí depois seu Dedé de Luna tem três grupos de dança, repare quanto a cultura cresceu, um só tem três grupos [...] aí o povo foi criando, apareceu Maria da Santa, criou um grupo de Coco na escola. Mulher, eu acho que a política pública e aquele governador que se chamava Lúcio Alcântara, ele foi quem cresceu essa cultura em Fortaleza, através dele foi passando um cachê que ele dá para os Mestres, uma complementação. Ele tava levando os grupos do Nordeste pra Fortaleza, fomos 4 vezes no Dragão do Mar. Logo no primeiro ano nós já foi com seu Elói, seu Elói era o Mestre de todos os grupos aqui do Crato, ele inventava tudo pra levar a gente pra fora. Aí o Mestre Elói foi incentivando a gente a fazer mais grupo [...] ele mandava fazer e o pessoal que sabia fazer ia fazendo e ia levando pra praça, pro museu, aquela turma de grupo, duas vezes no ano ele levava a gente pra dançar uma noite no Crato, depois levava pra outra cidade. (Crato, 07 abr. 2014).

A fala de “Dona” Edite é interessante, pois a mestra interpreta o surgimento dos grupos culturais na região do Cariri como o “crescimento da cultura” através de incentivos de políticas públicas no setor cultural, proporcionando a saída de grupos para a realização de apresentações, assim como o recebimento de cachês. Portanto, há o

¹⁷ Disponível em: <<http://icccrato.blogspot.com.br/>> Acessos em: 20.05.2014.

¹⁸ Disponível em: <<http://blogdocrato.blogspot.com.br/2012/08/35-festival-folclorico-do-cariri-por.html>> Acessos em 24.05.2014.

indicativo de que esses grupos surgem nesse cenário de investimento no setor cultural que vem sendo considerado um setor estratégico para proporcionar o desenvolvimento de um território, pois essencialmente necessita da criatividade de um povo. Característica que impulsionou a criação da imagem do Cariri como um dos polos culturais do Estado do Ceará, devido, por exemplo, ao elevado número de grupos culturais localizados na região.

Essa imagem da região vem sendo construída desde os escritos realizados pelo ICC que:

colocavam em circulação discursos e imagens que atribuíam à região e seus habitantes determinados sentidos, significados que tanto objetivavam construir uma diferenciação quanto uma identificação, seja geográfica, cultural e/ou histórica, da região em relação ao restante do Ceará e mesmo do Nordeste (SEMEÃO; GONÇALVES, 2010, p.2)

Sistematizando, assim, uma compreensão do Crato como “a cidade da cultura”, uma cidade que representava a civilização e o progresso e, nesse sentido, o Cariri foi “cratizado” (VIANA, 2014).

Nesse sentido, percebemos que os grupos de mulheres foram formados com o intuito de realizar apresentações inseridas em contextos marcados por políticas públicas culturais. Emerge, ainda, na fala da Mestra a figura de Mestre Elói Teles¹⁹ como importante articulador e incentivador desses grupos. Como retratamos anteriormente, “Dona” Edite lembrou que o grupo A gente do Coco foi formado em 1979, mas era “bagunçado” e passou a se organizar em “1982” com o apoio de Elói Teles, dentre as modificações no grupo, teve-se a incorporação de figurinos: “Aí já através do seu Elói, ele disse assim: vocês fazem roupa de homem para vestir nas mulher para ser os cavaleiros. E assim nós fizemos, mandamos fazer as roupas de homem para 7 mulher e roupa de dama para as outras 7”. Nesse sentido, a dança passou a ter papéis que deviam ser encenados pelas dançadeiras, o papel de dama e o papel de cavaleiro. Todos os outros grupos surgiram seguindo o mesmo padrão.

Por fim, há mais um tema que atravessa a entrada das mulheres na dança que é a questão de gênero. Esta se revelou nos depoimentos das mulheres ao contar como iniciaram a realização da prática da dança, tendo em vista que, na maioria das narrativas, no “outro tempo” a dança era mista e liderada por homens. A questão de gênero que emerge na experiência das mestras e dançadeiras entrevistadas pode ser compreendida em

¹⁹ Elói Teles nasceu em Varzea-Alegre, mas foi registrado no Crato em 1936, e faleceu em 2000, formado em direito, atuou como advogado, escritor, jornalista, radialista e folclorista. É considerado um incentivador das manifestações das culturas populares na região do Cariri, e possuiu o programa Coisas do Meu Sertão transmitido pela rádio Araripe e, posteriormente, pela Rádio Educadora do Cariri. Informações disponíveis em: <<http://blogdocrato.blogspot.com.br/2010/10/blog-do-crato-homenageia-o-radialista.html>> Acessos em: 02.11.2014.

três dimensões: a familiar, a social e a da cultura popular. Tendo sido a primeira a mais recorrente nas falas das mulheres. Nessas falas elas referem que encontraram resistência por parte dos maridos para participarem da dança, como podemos observar:

Aí meu marido “essa brincadeira você não vai brincar não!”, era lá na Baixa Danta! Aí quando ele morreu, eu fiquei assim um pouco isolada, né? [...] Aí eu disse “Eu vou voltar pra minha vida de sempre, né?! Aí eu voltei pra brincadeira!” (**Sebastiana Romão de Souza**, Crato, 7 abri. 2014).

O meu não aceitava não, o meu marido. Ciúme, era. Isso que ele colocava na mente, aí depois ele foi se acostumando, até que aceitou. [...] Mas as meninas davam conselho “isso é só o coco de mulher, pai!” Ele: “É porque fica faltando as coisas dentro de casa!” “Quando eu chegar, eu faço!” [...] O meu só queria que eu fosse pra roça, da roça pra casa, não ter direito a brincadeira, nem festa, nem nada, aí eu digo “nem, assim não! eu não arrumo amiga nenhuma!” Porque a gente só arruma amiga nos grupos! (**Maria Neide**²⁰, Crato, 7 abr. 2014).

A família historicamente se constituiu num lugar de dominação masculina e subordinação feminina que é largamente entendida como expressão de uma divisão sexual do trabalho, base da desigualdade de gêneros. Entendendo que “los sistemas de genero/sexo son los conjuntos de prácticas, simbolos, representaciones, normas e valores sociales que las sociedades elaboran a parti de la diferencia sexual anátomo-fisiológica y que dan sentido a la satistación de los impulsos sexuales, a la reproducción de las especie humana y en general al relacionamiento entre las personas”, segundot Teresita Barbieri (1993, p.149-150). A autora destaca a organização da vida familiar e doméstica como “espacio privilegiado de las mujeres y identificado en nuestras sociedades como el lugar de la subordinación feminina” (p. 156). Mas essa dominação não ocorre sem resistência das mulheres e sem conflitos quando os papéis e posições são questionados e desnaturalizados.

Na época em que eu vi os meus familiares brincando era homem com mulher, mas na época que eu fui formar esse grupo, as mulheres falaram “se for pra dançar mulher com homem eu não posso dançar, porque meu esposo não vai gostar!” então, eu disse: “Vamos fazer invertido!” [...] Eu vou começar de casa [...] meu esposo, nós quase que havia uma separação, quase que havia uma separação, porque ele não aceitava, tá entendendo?! Ele não tocava na época no grupo, era só nós, aí ele não aceitava, [...] ele não gostava e criticava, ele dizia que eu ia parar isso e tudo mais! (**Mestra Maria da Santa**, Crato, 4 abr. 2014).

Transformações sociais, econômicas, políticas e culturais incidem nas formas de conjugalidade e de relações entre os sexos, e os estudos sobre gênero tem revelado tensões e movimentos em variedade de confrontos que resultam em integração-diferenciação, mudanças-permanências de modo que as mudanças são vivenciadas de diversas formas no âmbito individual e social (MATOS, 1997). As mulheres também

²⁰ Agricultora, 65 anos, dançadeira no grupo A gente do Coco da Batateira.

trazem em suas falas experiências de conflitos na Comunidade, como no caso narrado pela Mestra Edite: “na época os homens não quiseram dançar, nós convidamos, uns dizia que não era corno, veado, cabra sem vergonha, cachorro, para dançar Coco, aí deixaram para nós [...] [a gente] dançava na frente dessa rua, mas o pessoal jogava pedra, jogava bomba” (Edite Dias de Oliveira Silva, Crato, ago. 2013).

“Dona Edite” narra que as mulheres foram ofendidas verbalmente e até fisicamente por decidirem dançar. Sobre a não participação dos homens na dança afirma que “deixaram para nós”, reolocando a questão da relação de dominação existente. Quer dizer, as relações de gênero, seus conflitos e mudanças constituem, também, engrenagens balizadoras de práticas culturais. De tal modo que a dança do Coco no Cariri cearense teve em suas origens, conforme as lembranças das mulheres, a referência a Mestres homens e as mulheres figuravam como dançadeiras e expectadoras.

Entramos, assim, na última dimensão observada que é a da cultura popular enquanto espaço que é tanto produto quanto produtor de relações de gênero. As artes populares em suas dimensões de gênero são pouco abordadas nos estudos como reconhece Eli Bartra (2004). A questão das mulheres como criadoras e praticantes de arte popular dos cocos emergiu também em atitudes de desconfiança e descrédito da capacidade delas de dançar e cantar. Como menciona Mestra Marinêz ao relatar sua decisão de romper com o grupo que fazia parte, o grupo de Mestre Dodô, e formar o seu grupo:

Aí ele disse [Mestre Dodô]: “Você não tem capacidade! Além de você ser baixinha, você não tem coragem nas pernas para dançar Coco!” [...] E eu decidi fazer diferente, não quero homem no meu grupo, eu só quero mulher! Aí ele disse: “Agora que não vai prestar!” (Marinêz Pereira do Nascimento, Juazeiro do Norte, 5 ago. 2013).

Esse movimento de apropriação da dança do coco pelas mulheres nessa região exprime uma ruptura com uma posição subalterna das mulheres nessa prática cultural. Esse maior destaque das mulheres em manifestações populares foi observado por Lady Albernaz (2008, p. 13) ao estudar o bumba meu boi no Maranhão.

As mulheres são referidas como brincantes a partir de um determinado momento, na década de 1970 (Araújo, 1986), como uma decorrência de mudanças do lugar da mulher na sociedade brasileira [...] Marques (1999) comenta as mudanças ocorridas entre as décadas de 1970 e 1980: *[as mulheres] passam a disputar o mesmo espaço dos homens e a assumir responsabilidades na produção do folguedo como diretoras das sociedades folclóricas, mas também como brincantes de cordão, vaqueiras e amas* (p. 85-6) [...] as mulheres ingressam no boi ou nele passam a ter presença mais expressiva, quando muda o valor da cultura popular relativamente à identidade maranhense e tornam-se mais consistentes as atividades de desenvolvimento do turismo.

A análise de Albernaz sobre a entrada das mulheres nos folguedos maranhenses traz elementos que parecem coincidir com a entrada de mulheres no Coco no Cariri cearense. Dentre eles, podemos citar o recorte temporal da década de 1970-1980, caracterizada pelas mudanças no lugar da mulher na sociedade brasileira, cenário que no Cariri é caracterizado pela participação das mulheres nas políticas públicas de educação, em movimentos sociais, em partidos políticos, etc. Processo que se dá sendo demarcado por conflitos e relações de poderes, aqui discutidos em três dimensões relacionadas à questão de gênero. Por fim, a autora aponta para a mudança no valor da cultura e a sua relação com a identidade regional e as atividades voltadas ao turismo. No Cariri percebemos que a entrada das mulheres na dança se dá em contextos de incentivo de políticas públicas culturais que estavam dentro de um projeto de constituição do Cariri como polo cultural do Estado do Ceará, principalmente através da cidade do Crato. Assim, esses elementos demarcam o processo de apropriação da dança do Coco pelas mulheres no Cariri cearense.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 26, 2008, Porto Seguro, *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro, 2008, p. 1-22.
- ARAÚJO, Ridalvo Felix de. *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro*. 2013. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, UFMG, 2013.
- BARBALHO, Alexandre. Espetacularização da Cultura nos “Governos das Mudanças”. In. *O público e o privado*. Fortaleza, n.2, jul./dez., 2003.
- BARBALHO, Alexandre. *Por um conceito de política pública cultural*. Disponível em: <portalpbh.pbh.gov.br> Acessos em: 28.05.2014.
- BARBIERI, Teresita de. Sobre la categoría género: una introducción teórico-metodológica. *Debates en Sociología*, Peru, n.18, p.145-169, 1993.
- BARTRA, Eli. *Creatividad invisible*. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- CATENACCI, Vivian. *Cultura Popular - entre a tradição e a transformação. São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v.15, n.2, p. 28-35, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CORDEIRO, Ana Filipa Oliveira. *Tradição em transformação*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

- FARIAS, Camila Mota. *O coco vem de dentro da gente: ressignificações culturais da dança do coco em Balbino – CE (1997-2012)*. 2012. Monografia - Curso de Licenciatura em História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.
- GIDDENS, A. Risco, confiança e reflexividade. In: BECK, U.; GIDDENS, A; Lash, S. *Modernização reflexiva*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HORIGUTI, Ângela C. *Do MOBREAL ao PROEJA: conhecendo e compreendendo as propostas pedagógicas*. 2009. Monografia (Especialização) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2009.
- LEITÃO, Cláudia Sousa Leitão. Políticas Públicas para a cultura e os desafios da descentralização e democratização: a experiência do Ceará (2003/2006). In. *Anais III ENECULT*. Salvador, maio de 2007, p.1-11.
- MATOS, Maria Izilda S. De. Gênero e História: Percursos e Possibilidades. In: SCHPUN, Monica Raisa (Org.). *Gênero sem Fronteiras*. São Paulo: Ed. Mulheres, 1997. p. 73-91.
- ROMANO, R. Vida/Morte-Tradições-Gerações. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, p.166-197.
- SEMEÃO, Jane; GONÇALVES, José Cláudio Leôncio. Instituto Cultural do Cariri: (Re)inventando o espaço do Cariri cearense (1950-1970). *Embornal*, Fortaleza, v.1, n.2, p.1-15, 2014.
- SILVA, Djanilson Amorin. *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*. 2008. Dissertação - Departamento de Ciências Sociais, UFC, Fortaleza, 2008.
- VIANA, José Italo Bezerra. A ‘tendência ardorosa de cratizar o Cariri’: escrita da história e representações do passado na produção do Instituto Cultural do Cariri. *Historiar*, Sobral, v.6, n.10, p.81-97, 2014.