



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

CAMILA MOTA FARIAS

**“VOU CONTAR A NOSSA HISTÓRIA, BRINCAR A DANÇA DO COCO E UM
POUCO DELA MOSTRAR”: EXPERIÊNCIAS DANÇANTES DE COQUISTAS DO
LITORAL CEARENSE A PARTIR DA EMERGÊNCIA PÚBLICA DO COCO
(1968-2019)**

FORTALEZA - CEARÁ

2022

CAMILA MOTA FARIAS

**“VOU CONTAR A NOSSA HISTÓRIA, BRINCAR A DANÇA DO COCO E UM
POUCO DELA MOSTRAR”: EXPERIÊNCIAS DANÇANTES DE COQUISTAS DO
LITORAL CEARENSE A PARTIR DA EMERGÊNCIA PÚBLICA DO COCO
(1968-2019)**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará, como pré-requisito para obtenção de título de doutora em Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lia Pinheiro Barbosa.

FORTALEZA – CEARÁ

2022

CAMILA MOTA FARIAS

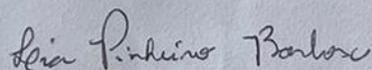
“VOU CONTAR A NOSSA HISTÓRIA, BRINCAR A DANÇA DO COCO E UM POUCO DELA MOSTRAR’: EXPERIÊNCIAS DANÇANTES DE COQUISTAS DO LITORAL CEARENSE A PARTIR DA EMERGÊNCIA PÚBLICA DO COCO (1968-2019)”.

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PPGS/UECE, do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Sociologia.

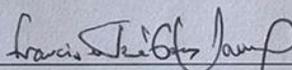
Área de concentração: Sociologia

Aprovada em: 23 / 08 / 2022

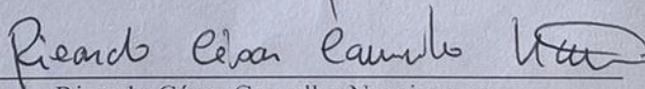
BANCA EXAMINADORA



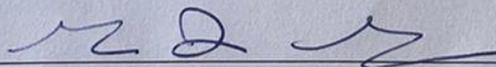
Profa. Dra. Lia Pinheiro Barbosa
(Universidade Estadual do Ceará – UECE)



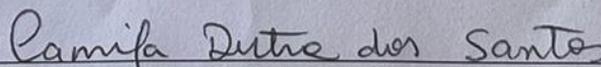
Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno
(Universidade Estadual do Ceará – UECE)



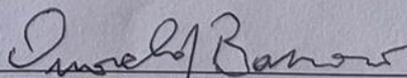
Ricardo César Carvalho Nascimento
(Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB)



Mônica Dias Martins
(Universidade Estadual do Ceará – UECE)



Camila Dutra dos Santos
(Universidade Estadual do Ceará – UECE)



Raimundo Oswald Cavalcante Barroso
(Universidade Estadual do Ceará – UECE)

In memoriam de Mestres Chico Rosa, Antônio Miranda, Mirandinha, Aldenor, Pedro Teófilo, Zé Mendes, Paulino, Raimundo Canesteiro, Nel Chagas e Luis Coqueiro. A todos os dançadores e a todas as dançadeiras de Coco do litoral cearense que com seus corpos e suas vozes criam poéticas e escrevem histórias de luta, de resistência e de amor.

AGRADECIMENTOS

Os trajetos percorridos ao longo desta pesquisa levam-me a agradecer, primeiramente, a mim por não ter desistido diante das dificuldades enfrentadas nesta jornada, que foram muitas, e envolveram um processo de desencantamento com a academia, o que mexeu profundamente com o meu ser. Contudo, aqui, deixo como registro a decisão de finalização de um ciclo e o reencantamento com o meu tema de pesquisa, que aconteceu durante os últimos dias de escrita. Aos dançadores e às dançadeiras de coco do litoral cearense com quem construí esta pesquisa. A vida, a poesia e a luta de vocês inspiram-me desde quando eu era uma criança a correr pelas areias do litoral cearense, acompanhando minha mãe nas ações realizadas pelo Instituto Terramar. Sem vocês, esta pesquisa não existira ou não faria sentido, obrigada por me permitir entrar em suas casas e, por consequência, em suas vidas, por confiarem neste trabalho e compartilharem um pouco do que são e do que vivem comigo.

À professora Lia Pinheiro Barbosa que abraçou este trabalho no meio de sua elaboração, fortalecendo-me para finalizar este ciclo da minha vida, assim como para ressignificá-lo. Inspiro-me em sua doçura pessoal e em sua amorosidade na abordagem dos grupos étnicos e dos movimentos sociais latino-americanos, além do seu olhar para perspectivas de estudos e de práticas decolonias.

Aos professores Francisco José Gomes Damasceno e Ricardo César Carvalho Nascimento que também me inspiram enquanto intelectuais e pesquisadores das culturas populares. Obrigada, queridos, por terem, inicialmente, participado da banca de qualificação desta tese, fazendo leituras cuidadosas do trabalho que contribuíram para sua finalização e, posteriormente, por terem aceito participar da banca de defesa deste trabalho.

Às professoras Mônica Dias Martins e Camila Dutra do Santos e ao professor Raimundo Oswald Cavalcante Barroso por também terem aceito participar da banca de defesa deste trabalho, contribuindo com seus olhares para o aperfeiçoamento do mesmo.

Aos meus colegas de turma com os quais construí uma importante relação de solidariedade acadêmica e de compartilhamento, não só de conhecimentos sociológicos, mas de vida, sobretudo à Renata Maranhão.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia por ter acolhido o meu trabalho e permitido a uma historiadora o mergulho em outros mares.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES por ter proporcionado o financiamento desta pesquisa, viabilizando a produção de Ciência não hegemônica no Brasil.

Ao Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS, que integro há doze anos, e que é fundamental na minha jornada de pesquisadora.

À minha família, sobretudo, minha mãe, meu pai, minhas irmãs, meu irmão e meus sobrinhos, vocês me fortalecem todos os dias.

Às minhas amigas, em especial à Alice Siebra, Paula Silva, Bruna Prudêncio, Mayara Carneiro, Gabriela Carlos, Tuany Moura, Reniza Abreu e Verônica Veríssimo, por compartilharem esta existência comigo e vibrarem com as minhas conquistas, assim como acolherem-me em momentos de dor.

Ao Thiago Bezerra, um amor que apareceu em tempos pandêmicos, trazendo leveza aos meus dias, além de incentivos para a finalização deste trabalho.

À Nutella, amor de quatro patas, que, com sua pureza, deixa meu dia mais feliz, motivando-me para o que devo enfrentar.

À Carolina Negreiros e Rafael Baquit por, com sensibilidade e profissionalismo, auxiliar-me no cuidado com minha saúde mental, o que foi imprescindível para finalizar este momento da minha vida.

Ao Clube da Dança Livre, mediado por Marcionília Pimentel, onde pude, e posso, viver no corpo uma reconexão com algo que sempre amei, mas que, nos últimos anos, havia se tornado doloroso: o dançar.

“Nós apresentamos a cultura do pescador, uma cultura de raiz, que remete à origem do nosso lugar.”

(Miguel Ferreira Faustino)

RESUMO

Esta pesquisa possuiu o objetivo de analisar o processo de emergência pública dos cocos do litoral cearense, entendendo que nele a dança passou a ser realizada no formato de apresentação, que possibilita, como uma dimensão da experiência dançante, a enunciação de si através do seu fazer. O coco é uma performance cultural popular de origens afro-indígena e portuguesa que envolve dança, música e poesia. Ele pode ser encontrado em diversas localidades do Nordeste brasileiro. No Estado do Ceará, por exemplo, essa dança é desenvolvida no litoral e no sertão, existindo uma maior concentração na zona costeira, o que justificou o recorte espacial desta pesquisa. A partir de 1968, essa dança começou a emergir publicamente, impulsionando seu trânsito das comunidades aos palcos em diferentes cidades, inclusive na capital cearense. Desse modo, o recorte temporal desta pesquisa inicia-se em 1968 e estende-se até 2019, quando foi realizado o último evento presencial Encontro SESC Povos do Mar, no qual muitos grupos de coco do litoral cearense se encontram para dançar e compartilhar suas vivências. Visando realizar esta pesquisa, desenvolvemos um trabalho de campo, baseado na observação participante, assim como na elaboração de entrevistas, através da metodologia da História Oral, com mestres, dançadores¹ de coco e agentes externos aos grupos. Neste sentido, a pesquisa se sustentou a partir do cruzamento de fontes orais, musicais, periódicos, audiovisuais, entre outras. A investigação permitiu percebermos que o processo de emergência pública dos cocos aconteceu em meio a um cenário de apropriação por parte da imprensa, de intelectuais, do Estado e de empresários, que estavam interessados no desenvolvimento turístico do Ceará enquanto estado “do sol e do mar”. Esse contexto, por sua vez, impulsionou modificações no dançar, que em um “tempo velho” ocupava o lugar da brincadeira nas comunidades – acontecia de maneira improvisada, sem planejamento – possuía um tempo diferente e era marcada pela ludicidade que lhe atravessava – para uma maneira institucionalizada, que segue os moldes de uma apresentação – usa instrumentos profissionais, tem um tempo determinado e um grupo específico, etc. A vivência da dança como apresentação, por sua vez, possibilita, como uma de suas dimensões da experiência dançante, a enunciação de si por meio da dança, que revela uma identidade de pescador criada pelos sujeitos e que possui relação com suas crenças, suas formas de existir e de resistir, que estão relacionadas também à cultura anfíbia que partilham.

Palavras-chave: Coco. Experiências dançantes. Emergência Pública. Cultura anfíbia.

¹ Nomenclatura utilizada pelos praticantes para designar o papel daqueles que dançam o Coco.

ABSTRACT

This research aims to analyze the process of public emergence of cocos from the coast of Ceará, with the understanding that, during it, the dance started to be executed as a performance that allows, as a dimension of the dancing experience, the expression of oneself through its doings. Coco is a popular cultural performance of Afro-Indigenous and Portuguese origins that involves dance, music, and poetry. It can be found at several locations in the Brazilian northeast. In the state of Ceará, for example, this dance is developed on the coast and the hinterland, with a greater concentration in the coastal zone, which justified the spatial area of this research. Starting in 1968, this dance began to emerge publicly, boosting its transition from communities to stages in different cities, including the capital of Ceará. Thus, the time frame of this research begins in 1968 and extends until 2019, when the last in-person event Encontro SESC Povos do Mar was held, in which many coco groups from the coast of Ceará meet to dance and share their experiences. To carry out this research, we developed fieldwork based on participative observation and interview elaborations, through the Oral History methodology, with coco masters, dancers, and external agents to the groups. In this sense, the research is based on the intersection of oral, musical, periodical, and audiovisual sources, among others. The investigation allowed us to perceive that the process of public emergence of cocos took place amid a scenario of appropriation by the press, intellectuals, the State, and businessmen, who were interested in the tourist development of Ceará as a state “of the sun and the sea”. This context, in turn, drove changes in the act of dancing, which, in the “old times”, took the place of games in communities – it happened in an improvised way, without planning – it had a different tempo and it was marked by the playfulness through it – to an institutionalized way, which follows the performance standards – uses professional instruments, has a specific tempo and a specific group, etc. The dance experience as a performance, in turn, allows, as one of its dimensions of the dancing experience, the expression of oneself through the dance, which reveals a fisherman's identity, created by the subjects, and is related to their beliefs, their ways of living and resisting, which are also related to the amphibious culture that they share.

Key-words: Coco. Dancing experiences. Public Emergence. Amphibious culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Seu Mirandinha, Mestre do coco do Pecém.....	39
Figura 2	– Apresentação do grupo de coco do Pecém no Encontro SESC Povos do Mar, em 2018.....	41
Figura 3	– Coco do Pecém em apresentação na Mostra Inspiração Nordeste de 2015.....	41
Figura 4	– Mestre Raimundo Cabral cantando e balançando o ganzá, aproximadamente em 1992.....	44
Figura 5	– Mestre Chico Casueira no Encontro SESC Povos do Mar de 2018.....	45
Figura 6	– Klévia Cardoso dançando em meio ao figurino do grupo em 2021.....	45
Figura 7	– Grupo de dança do coco do Iguape.....	46
Figura 8	– Alguns integrantes do grupo de coco do Iguape – Mestre Chico Casueira.....	47
Figura 9	– Alguns integrantes do grupo de coco do Iguape – Mestre Raimundo Cabral.....	47
Figura 10	– Mestre Renato da Costa cantando em ensaio no Iguape em 2019.....	48
Figura 11	– Mestre Raimundo Cabral e seu filho Mestre Renato ao fundo.....	48
Figura 12	– Mestre Zé Mendes cantando no Encontro SESC Povos do Mar de 2019.....	51
Figura 13	– Dançadores do grupo de coco de Majorlândia no Encontro SESC Povos do Mar de 2018.....	52
Figura 14	– Mestre Luiz Coqueiro e família.....	54
Figura 15	– Mestre Nel Chagas cantando no Dragão do Mar nos anos 2000.....	55
Figura 16	– Josivan cantando o coco e batendo no atabaque, em 2012.....	56
Figura 17	– Mestre Dulce cantando o coco no Encontro SESC Povos do Mar em 2018.....	57
Figura 18	– Coco do Balbino no Encontro SESC Povos do Mar em 2019.....	58

Figura 19	– Ilustração da reportagem <i>Conheça o Ceará (a hora é essa)</i>	85
Figura 20	– Dança do coco na X Regata de Jangadas da Majorlândia.....	88
Figura 21	– A Comunidade um dia após a invasão imobiliária sofrida.....	97
Figura 22	– Dança do coco realizada na festa de posse da terra.....	100
Figura 23	– Grupo de coco do Iguape no I Congresso Cearense de Folclore.....	104
Figura 24	– Mestre Renato cantando no ensaio do grupo do Balbino no Encontro Povos do Mar de 2018.....	110
Figura 25	– Programação I Encontro SESC Povos do Mar.....	111
Figura 26	– II Encontro SESC Povos do Mar.....	112
Figura 27	– Notícia do IV Encontro Povos do Mar.....	113
Figura 28	– Registro do grupo do Iguape no livro do Sonora Brasil..	115
Figura 29	– Coco de roda de Majorlândia, em 2019.....	136
Figura 30	– Coco de sapateado, grupo do Iguape – Mestre Raimundo Cabral, 2018.....	137
Figura 31	– Coco tombado do Balbino, em 2017.....	137
Figura 32	– Coco do Alagadiço executando o passo da Gia, em 2017.....	138
Figura 33	– Rasteira executada em apresentação do grupo do Pecém, em 2019.....	140
Figura 34	– Apresentação do coco de Balbino, 2018.....	141
Figura 35	– Grupo de coco do Iguape – Mestre Chico Casueira, 2018.....	142
Figura 36	– Coco de Majorlândia, 2017.....	142
Figura 37	– Grupo de coco do Pecém, 2017.....	143
Figura 38	– Coco de Canoa Quebrada, 2017.....	145
Figura 39	– Coco do Povo Anacé no Encontro SESC Povos do Mar em 2018.....	150
Figura 40	– Grupo Na Quebrada do Coco na I Mostra Som das Cores.....	151
Figura 41	– Grupo de coco das Goiabeiras.....	152

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APA	Área de Proteção Ambiental de Balbino
ASA	Articulação Semiárido Brasileiro
CACB	Centro Acadêmico Clóvis Beviláqua
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CFC	Conselho Federal de Cultura
CIC	Centro Industrial Cearense
CIPP	Complexo Industrial e Portuário do Pecém
CNFL	Comissão Nacional de Folclore
CODITUR	Companhia de Desenvolvimento Industrial e Turístico do Ceará
CONDEMA	Conselho Municipal de Defesa do Meio Ambiente
CPP	Conselho Pastoral de Pescadores
CPT	Comissão Pastoral da Terra
EMCETUR	Empresa Cearense de Turismo
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
FUNART	Fundação Nacional de Artes
FUNCAP	Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura
IBAMA	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
PRODETUR/NE	Programa de Desenvolvimento do Turismo no Nordeste
RMF	Região Metropolitana de Fortaleza
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SESC	Serviço Social do Comércio
SOCEMA	Sociedade Cearense Defesa Cultura Meio Ambiente
SPU	Secretaria do Patrimônio da União
SUDEC	Superintendência do Desenvolvimento do Estado do Ceará
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNILAB	Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

SUMÁRIO

1. “AI, EU CHEGUEI DO MAR AGORA”: OS PASSOS DA PESQUISA.....	16
2 COCOS DO LITORAL: A DANÇA, OS GRUPOS E ALGUMAS MEMÓRIAS DO “TEMPO VELHO”.....	31
2.1 Cocos: estrutura interna e formas de expressão.....	32
2.2 Os grupos: comunidades, sujeitos e suas histórias.....	37
2.2.1 O coco do Pecém.....	38
2.2.2 O coco do Iguape.....	42
2.2.3 O coco de Majorlândia.....	49
2.2.4 O coco do Balbino.....	53
2.3 “Hoje eu vou dançar um coco, os coquistas vêm na areia e é gostosa a brincadeira”: memórias sobre o dançar no “tempo velho”.....	58
3 A EMERGÊNCIA PÚBLICA DOS COCOS DO LITORAL CEARENSE: TURISMO, TERRA E IDENTIFICAÇÃO (1968-2019).....	63
3.1 Os cocos entram no “roteiro do sol”: a dança como produto turístico e folclórico (1968-1980).....	64
3.2 “Dançar é resistir”: especulação imobiliária, questões de terra e lutas identitárias (1980-1997).....	91
3.3 O Encontro SESC Povos do Mar e a consolidação da dança como tradição litorânea e prática de socialização (2000-2019).....	102
4 “MINHA CANOA É MEU LEMA, MINHA REDE DE PESCAR”: O COCO COMO APRESENTAÇÃO DE SI EM EXPERIÊNCIAS DANÇANTES DE IDENTIFICAÇÃO.....	118
4.1 “Mostramos o que somos”: o coco como apresentação e possibilidade de enunciação de si.....	119
4.2 “O coco é a dança do pescador”: algumas experiências dançantes de identificação.....	124
4.2.1 Para além da pesca: as paisagens, os saberes/fazeres e outras expressões que perpassam a identidade de pescador.....	129
4.2.2 “Não deixe o coco cair”: a ludicidade e a ancestralidade reveladas no dançar.....	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS.....	159

1 “AI, EU CHEGUEI DO MAR AGORA”: OS PASSOS DA PESQUISA

A proposta desta pesquisa é analisar como a dança do coco vem sendo experimentada no Ceará, a partir da sua emergência² pública, por sujeitos que constroem grupos para exercer essa performance cultural por meio de apresentações em espaços públicos, ou seja, em um contexto marcado por políticas públicas culturais e pela apropriação de suas práticas por parte, sobretudo, da imprensa, de intelectuais, do governo do Estado e de empresários.

A construção do coco cearense como temática de pesquisa entrecruza-se com a minha história de vida pessoal e acadêmica. Desde os meus sete anos de idade, acompanho comunidades da zona costeira cearense, por meio do trabalho desenvolvido por minha mãe junto ao Instituto Terramar³. Estabeleci, assim, relações afetivas com as pessoas dessas localidades, suas histórias, suas lutas e suas expressões culturais.

Dessa forma, desde muito cedo estive a caminhar pelas areias das praias cearenses, germinando curiosidades sobre os seus modos de vidas e as suas culturas. Então, quando necessitei escolher um tema de pesquisa para a minha Graduação em História na Universidade Estadual do Ceará – UECE, optei por estudar o coco da praia de Balbino⁴, em busca dos processos de ressignificação da dança, percebendo que essa segue os ritmos de sua comunidade, sendo ressignificada em três momentos distintos como brincadeira, elemento de identificação e bem cultural.

Anos depois, quando realizei o Mestrado na mesma área e na mesma instituição, pesquisei quatro grupos femininos de coco localizados no Cariri⁵ cearense, visando compreender como as mulheres reinventaram a tradição de dançar o coco por meio da reorganização de papéis de gênero e da criação de fluxos dançantes⁶.

² O que estamos chamando de processo de emergência pública (ARENDDT, 1995; DUSSEL, 1993; 1995; FREIRE, 1987) da prática cultural envolve um trânsito ou um reposicionamento dela, que se desloca de uma execução realizada apenas dentro do seu espaço nativo, ou local, e passa a ser produzida em outros espaços, com fins diversos e com novos formatos que, por vezes, surgem como exigência ou como processo de adaptação ao novo cenário de execução. Essa noção será trabalhada no terceiro capítulo da tese, em contraposição à noção de espetacularização (CARVALHO, 2010).

³ Criado em 1993, o Terramar é uma Organização Não Governamental sem fins lucrativos, constituindo-se como um Instituto socioambientalista que busca a garantia “de direitos coletivos e individuais de comunidades tradicionais costeiras do Ceará, em especial os direitos ao meio ambiente, ao território, à diversidade cultural, ao trabalho e ao exercício político. Informações disponíveis em: <http://terramar.org.br/sobre-nos-2/quem-somos/>. Acessos em: 10 jun. 2022.

⁴ A Comunidade de Balbino pertence ao município de Cascavel e está localizada a, aproximadamente, 47km da capital cearense.

⁵ É uma região do Ceará que se localiza no sul do Estado e, segundo a recente divisão geográfica do IBGE, é englobada na região geográfica intermediária de Juazeiro do Norte e possui vinte e nove municípios. (IBGE, 2017).

⁶ No Mestrado em História, começamos a desenvolver a noção de fluxos dançantes (DELEUZE; GUATTARI, 1985), identificamos três fluxos relativos à dança do Coco: de fisicalidade, de historicidade e de identificação. Contudo, esse trabalho não pretende aprofundar esse conceito.

Depois da dissertação produzida no Mestrado em História, percebemos que a compreensão do dançar e, mais especificamente, de uma dança popular revela uma teia complexa de dinâmicas sociais marcadas por interações e organizações humanas, assim como por mudanças e permanências de símbolos culturais. Com base nisso, propomos um olhar interdisciplinar para a questão a ser problematizada nesta tese – como se deu o processo de emergência pública da dança do coco no litoral cearense e quais experiências dançantes são possibilidades após esse processo? –, no âmbito das Ciências Sociais.

Tendo em vista que, assim como as brincadeiras e as músicas, as danças populares fazem parte da vida social, produzem saberes, relações e sentimentos: “[...] Cuando miramos las danzas, ritos y otros fenómenos de este tipo, estamos observando sistemas humanos estructurados de significados que son objetos de comunicación y que son, entre otras cosas, objeto de conocimiento”⁷ (WILLIAMS, 2010 apud CAROZZI, 2011, p.17). Dessa maneira, os estudos sobre danças e culturas podem revelar dimensões da vida humana que muitas vezes não são perceptíveis em outras abordagens.

Entendendo que o dançar é produtor de saberes, de interações sociais e de histórias, lançamos um olhar investigativo sobre a dança do coco do litoral cearense em busca de revelar a vida, as relações e as ações dos sujeitos que a praticam. Acreditamos que a relevância social do estudo proposto é analisar uma performance cultural que revela aspectos das vidas dos sujeitos que a praticam, ao mesmo tempo em que se constitui por esses sujeitos, fazendo um reconhecimento de como as atuações de homens e de mulheres se dão a partir de suas experimentações que, ao mesmo tempo, reverberam em suas vidas.

Os cocos se constituem por meio de saberes/fazerem nas culturas de grupos populares brasileiros, podem ser encontrados, sobretudo, no litoral e no sertão nordestino. Existem diversas narrativas sobre as origens dos cocos. Segundo os folcloristas⁸, acredita-se que a introdução dessa dança no Nordeste se deu por meio dos africanos escravizados que catavam e quebravam coco em um ritmo de trabalho do qual emergiu a música (CASCUDO, 1979; ANDRADE, 2002a).

Porém, quando adentramos em contato com os coquistas⁹ no Estado do Ceará, percebemos que cada localidade cria uma narrativa diversa para explicar o surgimento desta

⁷ Quando olhamos as danças, ritos e outros fenômenos deste tipo, estamos observando sistemas humanos estruturados de significados que são objetos de comunicação e que são, entre outras coisas, objeto de conhecimento. (*tradução nossa*)

⁸ No terceiro capítulo, explicaremos melhor o Movimento Folclórico Brasileiro e sua atuação, sobretudo a partir da década de 1930, quando se dedicaram a estudar as manifestações folclóricas, em busca de registrá-las para garantir sua salvaguarda, já que essas eram consideradas expressões da identidade nacional, já que manifestavam a pureza e ingenuidade do povo, estando ameaçadas de sobreviver por conta do processo de industrialização vivido no país (ORTIZ, 1992).

⁹ Como são chamados os praticantes da dança do coco.

manifestação cultural em sua localidade. No sertão, por exemplo, fala-se que o dançar surgiu acompanhando o trabalho na roça, durante o semear e o colher e, concomitantemente, era realizado para pisar o chão das casas de taipa (FARIAS, 2016); já no litoral, encontramos diversas narrativas, como a associação entre a dança e o trabalho de catar coco, ou que surgiu pelo saltitar dos pés na areia quente, entre outras (AMORIM, 2008).

Os cocos podem ser classificados em três gêneros: dançado, embolada e literatura de cordel (ARAUJO, 2013). Dentro deles existem várias modalidades que dependem da métrica, dos instrumentos utilizados, do lugar praticado e da dança. Nos cocos dançados, tema desta pesquisa, há a presença de elementos indígenas, como os movimentos em roda e a estrutura poético-musical; de elementos das culturas africanas, como os instrumentos de percussão¹⁰ e a umbigada¹¹ (AYALA; AYALA, 2000); e de elementos portugueses que remetem às danças circulares da região da Beira (ANDRADE, 2002a)

O Coco envolve música, com um ritmo de batuque; dança, com passos de sapateado e batidas de palmas; poesia, através das letras cantadas. Além disso, em cada localidade a dança produz uma poética própria, devido às experiências dos brincantes e às particularidades do local/época, portanto, é mais adequado falarmos em cocos (FARIAS, 2012). Os cocos no Ceará podem ser encontrados em diversas áreas¹². Percebe-se que, nesse Estado, a dança se localiza majoritariamente em locais litorâneos, com exceção do Cariri, situado no sertão cearense, que possui um número elevado de coquistas.

Neste estudo, optamos por realizar um recorte espacial que envolve os cocos praticados por grupos da zona costeira do Estado, tendo em vista que eles são majoritários e emergem com mais intensidade no cenário público estadual e até nacional. Além disso, o recorte baseia-se na experiência dos primeiros grupos que vivenciaram o processo de emergência pública, e que permanecem nessa cena: coco do Pecém¹³, cocos do Iguape¹⁴, coco de Majorlândia¹⁵ e coco do Balbino. No entanto, esse recorte não inviabiliza que dialoguemos com outras realidades observadas.

Assim, com o estabelecimento do contato com dançadores de coco e o trato com periódicos, identificamos que a emergência pública da dança remete aos anos de 1968¹⁶,

¹⁰ Os instrumentos, normalmente, são: caixão, zambê e ganzá. Pode aparecer pandeiro e triângulo.

¹¹ A umbigada é o ato dos dançadores encostarem seus umbigos, ou simularem essa ação, em sinal de desafio.

¹² Iguape, Caetanos de Cima, Fortaleza, Trairi, Balbino, Aracati, Majorlândia, Canoa Quebrada, Quixaba, Pecém, Almofala, Caucaia, Camocim, Juazeiro do Norte, Crato, Taíba, Paraipaba, Paracuru, Caucaia, entre outros.

¹³ Distrito do município de São Gonçalo do Amarante, que se localiza na costa oeste, a cerca de 43km da capital do Estado.

¹⁴ Pertence ao município de Aquiraz, na costa leste cearense, a cerca de 32km de Fortaleza.

¹⁵ Localizada no município de Aracati, a, aproximadamente, 131km de Fortaleza.

¹⁶ Isso não nos impede de tentar remontar o período anterior que remete aos primeiros registros da brincadeira por órgãos de cultura e, também, por folcloristas, assim como o papel desses na formalização dos grupos.

período marcado por incentivos e investimentos públicos e empresariais no turismo e na cultura, a fim de desenvolver o litoral do Estado, ampliar o turismo e afirmar identidades locais e regionais (OLIVEIRA, 2015; PEREIRA, 2006; FALCÃO, 2010; BARBALHO, 2007a, 2007b; NOBRE, 2008; GONDIM, 1995). Por essa razão, esta pesquisa inicia-se a partir de 1968, estendendo-se até 2019, quando ocorreu o último encontro presencial SESC Povos do Mar¹⁷, no qual os grupos estudados se reuniram para apresentar a dança.

Os sujeitos desta pesquisa fazem parte de grupos de coco distintos. O coco do Pecém, criado por pescadores desse distrito portuário, é relatado como dos mais antigos do Estado, sendo um de seus primeiros Mestres¹⁸ seu Mirandinha, José Miranda dos Santos, que, ao falecer, foi substituído por seu irmão Mestre Aldenor, falecido em 2017. Os seus praticantes narram que na época “dos antigos” só tinha uma mulher brincando, ela era chamada de “a rainha dos cocos”, porém, atualmente, o grupo é formado por homens e mulheres. O grupo dança o coco de sapateado¹⁹ e já possuiu, pelo menos, três figurinos: a roupa de pescador, roupas florais e a farda de marinheiro.

O coco do Iguape, localizado na praia do Iguape, foi fundado por Mestre Paulino e Raimundo Canesteiro, depois teve continuidade com Mestre Raimundo Cabral e Mestre Chico Casueira. No entanto, em 2018, houve um conflito entre os integrantes do grupo e este se dividiu em dois, o grupo de coco do Iguape do Mestre Raimundo Cabral e o grupo de coco do Iguape do Mestre Chico Casueira. Os dois grupos do Iguape são mistos e dançam, sobretudo, o coco de sapateado²⁰. Utilizam como figurino a calça do pescador, uma blusa personalizada e o chapéu de palha.

O grupo pertencente a praia de Majorlândia, também é um grupo misto. Seus integrantes possuem idade variada e são, em sua maioria, pertencentes a família do primeiro Mestre da localidade, Zé Mendes. Após o falecimento do mestre, seu filho Hugo Mendes assumiu o papel de Mestre do grupo, o qual continua desenvolvendo. Hoje, eles dançam, o coco de roda²¹ e utilizam roupas estampadas florais como figurino.

¹⁷ O encontro referenciado e utilizado como marco final da pesquisa foi o último em modalidade presencial em decorrência de, em 2020, entrarmos em um contexto mundial de pandemia por conta do coronavírus.

¹⁸ Título dado àquele que conduz uma manifestação popular, no caso do coco, o título de Mestre é dado para aquele que canta, que organiza e administra o grupo, sendo considerado uma autoridade dentro do mesmo.

¹⁹ A dança é realizada em círculo, no qual, durante todo o canto, os brincantes se revezam em desafio no centro da roda, de dois em dois. Por exemplo, inicia um brincante indo ao círculo e, depois, convidando outro para lhe desafiar no centro, por fim, o primeiro volta ao lugar e o segundo convida um novo participante. Enquanto isso, todos os outros dançadores batem palmas compondo a rítmica dos cocos.

²⁰ Ocorre seguindo a mesma disposição que o coco do Pecém, contudo tem um ritmo um pouco mais acelerado.

²¹ O coco de roda de Majorlândia é produzido em círculo, porém, diferente do coco de sapateado, a dança não ocorre no centro do círculo, mas sim no próprio círculo, seus dançadores viram-se primeiro para um lado e dançam com quem está ao seu lado e, em seguida, viram-se para o outro lado. Assim, cada dançar possui dois parceiros fixos durante toda a execução da prática. Nesse coco, todos dançam ao mesmo tempo.

Por fim, o coco de Balbino, inicialmente, era composto apenas por homens, mas, atualmente, configura-se como um grupo de jovens, meninos e meninas, possuindo apenas dois dançadores mais antigos. Após o falecimento do Mestre de coco da localidade, Nel Chagas, em 2009, instaurou-se uma ausência no canto desse grupo, que passou a ter diferentes cantadores, mas nenhum deles foi reconhecido como Mestre. Até que, em 2018, no Encontro SESC Povos do Mar, o grupo anunciou Francisca Anastácio, mais conhecida como Dulce, filha de Nel Chagas, como a sua nova Mestra. Nesse grupo, todos trajam a roupa artesanal do pescador e o chapéu de palha como seus figurinos. Além disso, dançam o coco tombado²².

A investigação permite defender como tese central da pesquisa que, ao emergirem publicamente, os grupos modificaram o dançar, que passou a ser institucionalizado e a ocorrer no formato de apresentação, que possibilita, como uma das dimensões da experiência dançante, a enunciação de si. Nesse sentido, a dança passa de uma brincadeira realizada nas comunidades para se materializar como possibilidade de mostrar quem são, ou seja, de expressar a comunidade, sua história e sua gente, mas sem perder a ludicidade que também a fundamenta. Dessa maneira, a dança do coco passa a ser vivida como uma expressão de construção da identidade coletiva dos coquistas, dos pescadores, de sujeitos que constroem as suas vidas por meio da relação entre terra e mar em paisagens litorâneas cearenses.

Atualmente, a dança se configura de forma singular nos locais estudados, seja pela ação do contexto ou pelas subjetividades dos seus produtores. No entanto, todos compartilham experiências comuns que envolvem uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) do/no dançar, em que também se fazem específicos em seus lugares e expressões, em um contexto que envolve agentes mediadores, leis, editais, projetos culturais etc., lançando os sujeitos por novos espaços e relações.

Na busca por compreender o processo de emergência pública dos cocos do litoral e as experiências dançantes do coco como enunciação de si, necessitamos: compreender a historicidade de cada grupo e as memórias do coco no “tempo velho”²³; reconstruir a emergência pública da performance cultural, identificando as tensões relacionadas à noção de tradição e as relações estabelecidas entre os sujeitos e o Estado ou agentes culturais; compreender o que os grupos buscam mostrar por meio de suas performances, que envolve suas falas, canções, passos e estética. Assim, esses são os objetivos específicos deste trabalho.

²² O coco tombado é praticado em filas paralelas. Nele, os dançadores só executam os passos no momento da embolada da canção. Então, durante o refrão, eles permanecem em seus locais batendo palmas. A dança é realizada com a aproximação das duas filas paralelas, de tal forma que os pares são feitos pelos sujeitos que ocupam as mesmas posições em cada fila. Portanto, todos dançam coletivamente.

²³ Temporalidade que emergiu da memória coletiva dos brincantes e faz referência à introdução da dança nas suas comunidades.

Quanto à metodologia e aos métodos utilizados na pesquisa, foi desenvolvido um trabalho de campo, entendido como pesquisa qualitativa, que resulta de observações participantes e de descrições etnográficas. A observação participante realizada se faz por meio da aproximação com a realidade e os contextos vividos pelos sujeitos da pesquisa. Dessa forma, experimentamos o cotidiano deles e as suas vivências com o dançar, estando de corpo presente observando o que ocorre ao redor, levando em consideração nossas subjetividades e nosso local de fala na relação estabelecida com os sujeitos, reconhecendo nossos limites e as possibilidades de imersão (GUBER, 2001).

As descrições etnográficas realizadas não se resumem a narrar o visto, mas além de descrever densamente, analisar os fatos observados, constituindo um diário de campo (GEERTZ, 1989). Desta forma, podemos produzir uma leitura sobre como os sujeitos significam o mundo e a si e produzem as suas existências, através de suas experiências vividas.

O trabalho de campo está sendo associado à outra metodologia, a História Oral, que permite a criação de fontes, as entrevistas. Segundo Silvia Riviera Cusicanqui (1987, p. 60),

La historia oral en este contexto es por eso mucho más que una metodología "participativa" o de "acción" (donde el investigador es quién decide la orientación de la acción y las modalidades de la participación): es un ejercicio colectivo de desalienación, tanto para el investigador como para su interlocutor. Si en este proceso se conjugan esfuerzos de interacción consciente entre distintos sectores: y si la base del ejercicio es el mutuo reconocimiento y la honestidad en cuanto al lugar que se ocupa en la "cadena colonial", los resultados serán tanto más ricos en este sentido. Por ello, al recuperar el estatuto cognoscitivo de la experiencia humana, el proceso de sistematización asume la forma de una síntesis dialéctica entre dos (o más) polos activos de reflexión y conceptualización, ya no entre un "ego cognoscente" y un "otro pasivo", sino entre dos sujetos que reflexionan juntos sobre su experiencia y sobre la visión que cada uno tiene del otro.²⁴

A socióloga afirma uma potência descolonizadora da História Oral, que está no fato de ser uma metodologia construída por meio do diálogo e da interação entre pesquisador(a) e pesquisados, de tal forma que ambos são responsáveis pela produção das reflexões desenvolvidas. Afastando, portanto, lógicas instrumentalizantes e de manipulação ideológica

²⁴ “A história oral, nesse contexto, é por isso muito mais que uma metodologia “participativa” ou de “ação” (onde o investigador é quem decide a orientação da ação e as modalidades da participação): é um exercício coletivo de desalienação, tanto para o investigador como para seu interlocutor. Se nesse processo se conjugam esforços de interação consciente entre diferentes setores: e se a base do exercício é um mútuo reconhecimento e a honestidade enquanto ao lugar que se ocupa na “cadeia colonial”, os resultados serão tanto mais ricos neste sentido. Por ele, ao recuperar o estatuto cognoscitivo da experiência humana, o processo de sistematização assume a forma de uma síntese dialéctica entre dois (ou mais) polos ativos de reflexão e de conceituação, e não entre um “ego cognoscitivo” e “outro passivo”, senão entre dois sujeitos que refletem juntos sobre suas experiências e sobre a visão que cada um tem do outro” (*tradução nossa*).

por parte do(a) investigador(a). Para o desenvolvimento dessa metodologia, é essencial a criação de uma relação baseada no reconhecimento, na honestidade e na confiança.

Por meio da História Oral, é possível acessar as experiências humanas, “[...] superando lo meramente acontecido para descubrir lo significativo, aquello que marca al sujeto como um ser activo y moralmente comprometido con su entorno social²⁵” (CUSICANQUI, 1987, p. 60). Dessa forma, essa metodologia permite compreender a apreensão cognoscível e sensível que os sujeitos realizam do vivido ou do desejado.

A História Oral baseia-se no rememorar dos sujeitos através da realização de entrevistas, que servem como fontes. As memórias são o substrato das entrevistas, elas expressam a atribuição de significados sociais construídos pelos indivíduos, tendo em vista que o ato de recordar refere-se ao íntimo do indivíduo. Assim, a ação revela uma memória pessoal, mas que se dá em contato com o outro e que trata de experiências vividas e significadas coletivamente, quer dizer, a memória será sempre partilhada, social e coletiva. (HALBWACHS, 1990).

Essa memória coletiva que a História Oral nos permite acessar, pode remeter a estratos profundos, a epistemologias ancestrais, transmitidas e ressignificadas de geração em geração, como é o caso da memória larga, e que revelam ciclos de resistência e histórias de diversas profundidades, recuperadas na interação entre passado e presente. Mas também pode revelar fenômenos mais recentes vividos pelos sujeitos, como é o caso da memória curta. (CUSICANQUI, 2010).

O processo de rememoração, ou o ato de recordar, é sempre realizado com imagens e ideias que recebem interferências dos contextos nos quais os sujeitos estão inseridos, ou seja, é produzido no presente (BOSI, 1994; PORTELLI, 2013). Assim, as condições de produção das entrevistas e de desenvolvimento dessa metodologia, sejam condições sociais, econômicas e até subjetivas, interferem no produzido. Por isso, ao longo dos três anos de pesquisa, optamos por entrevistar alguns sujeitos mais de uma vez e em diferentes momentos.

Com base nessa reflexão, acreditamos que a História Oral nos auxilia, enquanto metodologia, a reconstruir a memória coletiva dos sujeitos pesquisados, recompondo, assim, elementos sobre a formação dos grupos de coco e a construção identitária dos coquistas. Neste trabalho, possuímos três “tipos” de depoentes: os Mestres de coco, os dançadores e os representantes de instituições com as quais os grupos se relacionam.

As entrevistas produzidas com essas pessoas foram semiestruturadas, com um roteiro pré-estabelecido, mas aberto, gravadas, filmadas, transcritas, interpretadas e arquivadas.

²⁵ “[...] superando o meramente acontecido para descobrir o significativo, aquilo que marca o sujeito como um ser ativo e moralmente comprometido com o seu entorno social” (*tradução nossa*).

Em alguns momentos de transcrição, realizamos consulta aos entrevistados, sobretudo diante de áudios inaudíveis. A opção por trabalhar dessa forma relaciona-se ao “pacto de confiança” que deve ser estabelecido com os sujeitos, baseado na participação deles no desenvolvimento das entrevistas, no seu tratamento e na devolutiva do resultado final (CUSICANQUI, 1987).

O trabalho de campo, assim como a produção das entrevistas, foi iniciado em julho de 2017. Como já possuía um contato com integrantes de alguns grupos, resolvi, como estratégia metodológica, contatar esses sujeitos e demonstrar o nosso interesse em desenvolver esta pesquisa. Com base nisso, realizei uma visita à comunidade de Balbino, com a qual já possuía uma relação estabelecida desde 2010.

Nessa visita, demonstrei o meu interesse no desenvolvimento de uma nova pesquisa sobre os cocos e, assim, fui me reaproximando, enquanto pesquisadora, da realidade estudada. Tendo em vista que, desde a pesquisa realizada na Graduação, mantive uma relação de parceria com essa comunidade, sendo uma das pessoas a quem eles recorriam quando precisavam de algum apoio político, principalmente para escrever alguma matéria.

Retornando a visita realizada em 2017, quem me recebeu na localidade foi “Seu” Miguel²⁶, líder comunitário, responsável pela organização do grupo de coco local. Essa visita permitiu a realização de um percurso de aproximação com os outros grupos de coco do litoral, escolhendo para esse momento o Encontro SESC Povos do Mar, realizado em agosto do mesmo ano. A escolha desse evento baseou-se no fato de que ele reúne um número grande de comunidades litorâneas, de Mestres e dançadores de coco.

Dessa forma, durante os cinco dias do evento, tive “Seu” Miguel como meu informante ou guia, ele foi aquilo que o Foote-Whyte (2005) chama de indivíduo-chave, que intermediou a minha aproximação com os outros grupos. Primeiro, Miguel me apresentou aos integrantes do grupo do Pecém, depois, aos de Majorlândia e, por último, aos do Iguape.

Ao aproximar-me de cada grupo, fui levada a conhecer outros sujeitos pertencentes a outros grupos, como os membros do grupo de Canoa Quebrada, do Alagadiço, dos Anacé, das Goiabeiras e de Caetanos de Cima. Assim, pude transitar por meio desses sujeitos e observar suas conversas, suas práticas e suas formas de expressão.

Desde, então, acompanhei os grupos em suas apresentações, sobretudo durante às edições do Encontro SESC Povos do Mar – dos anos de 2017, 2018 e 2019 – e, também, em palestras e oficinas. Nesses momentos, realizei registros fotográficos, audiovisuais e produzi entrevistas. Além disso, foi possível realizar um trabalho de campo de observação participante e de entrevistas, em 2019, no Iguape, onde fui acolhida na casa do dançador Altamiro da

²⁶ Miguel Ferreira Faustino, 63 anos, é ex-dançador de Coco, trabalha como pescador, possui uma barraca de praia em Balbino e já foi Presidente da Associação de Moradores do Povoado de Balbino.

Costa²⁷ e sua família por alguns dias, de tal modo que consegui produzir mais fontes com seus moradores e sentir-me mais próxima de suas realidades. Contudo, não consegui realizar o mesmo tipo de trabalho de campo nas outras comunidades estudadas, em razão da pandemia instalada no país, oficialmente, em março de 2020.

Durante o ano de 2018, quando já possuía uma relação estabelecida com os grupos, resolvi me apresentar a alguns agentes que mediam as relações entre políticas públicas ou ações culturais e os dançadores, assim, aproximei-me de profissionais ligados ao Serviço Social do Comércio – SESC/CE, ao Instituto Terramar e ao Conselho Pastoral de Pescadores. Durante essa jornada, produzi 25 entrevistas²⁸, acompanhei a realização de três oficinas, de três palestras e de cerca de 25 apresentações dos grupos, além de dois ensaios do coco do Iguape e de um ensaio do coco do Balbino.

Além desses materiais, selecionamos os dois jornais de maior circulação em Fortaleza, pois são responsáveis por cobertura de eventos: *O Povo*, fundado em 1928, e o *Diário do Nordeste*, fundado em 1981. Identificamos, desde a Graduação, uma limitação com relação a essas fontes, pois as notícias restringem-se à divulgação de eventos em que os grupos participaram. Para coletar esses documentos, realizamos pesquisas no Acervo do Diário do Nordeste, na Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - SECULT, no Arquivo Intermediário, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e no Conselho Pastoral de Pescadores.

Visando reconstruir o processo de emergência pública dos cocos do litoral cearense, todavia, sentimos a necessidade de consultar outros jornais e revistas, nesse sentido, realizamos pesquisas também nos sites da Biblioteca Nacional e do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. As reportagens encontradas serão analisadas, bem como as suas “ausências”, buscando compreender a ênfase em certos temas, a linguagem, a natureza do conteúdo, a produção desses textos e a construção de seus discursos (LUCA, 2008).

Como a dança se instaura em um momento de performance visual e sensível, optamos por utilizar outras fontes que nos permitem compreender essa prática cultural, como imagens, canções, músicas, vídeos. Silvia Cusicanqui (2015, p. 20), ao analisar comunidades andianas, percebeu que “[...] los medios audiovisuales tocan la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita, y esa constatación fue una de las bases para retirarme por un tiempo de la escritura y explorar el mundo de la imagen.”²⁹

²⁷ Nasceu em 1995, é neto de Mestre Raimundo Cabral, filho de Raimundo Nonato da Costa, é dançador do grupo de coco do Iguape – Mestre Raimundo Cabral e trabalha como pintor.

²⁸ Contudo, também utilizaremos como fonte, além desses, 3 entrevistas produzidas em pesquisas anteriores.

²⁹ “[...] os meios audiovisuais tocam a sensibilidade popular mais profundamente, ou melhor, que a palavra escrita, e essa constatação foi uma das bases para me afastar, por um tempo, da escrita e explorar o mundo da imagem” (tradução nossa).

Explorar o mundo das imagens e dos sons requer, depois, um processo de tradução, ou de trânsito, desse mundo para o mundo das palavras e dos textos escritos. Para isso, será necessário a evocação de memórias relacionadas ao vivido com os sujeitos e às memórias dos próprios sujeitos, reveladas ao longo do trabalho de campo, principalmente nas entrevistas.

As músicas dos coquistas também serão trabalhadas por meio da transcrição, já que estão escritas em poucos documentos, e da escuta sensível, pois: “ouvir-escutar é atitude essencial para a compreensão básica de uma canção. É com a escuta que nos aproximamos tanto dos aspectos sensíveis e subjetivos da produção musical como criamos maiores possibilidades de análise e compreensão da obra” (MORAIS, 2008, p. 30). Possuímos 2 CDs gravados pelos grupos, sendo um do coco do Iguape e outro do coco de Caetano de Cima, 1 vinil gravado pelo grupo do Iguape, além de muitas músicas gravadas nas entrevistas que realizamos e nas apresentações que presenciamos.

Por fim, utilizaremos as fotografias e os audiovisuais disponíveis no *YouTube*, nos acervos das brincantes, em instituições, ou produzidos durante o trabalho de campo, como fontes. Possuímos 5 documentários, 1 curta-metragem, 4 vídeos antigos e diversos vídeos e fotos de dança produzidos por nós. Os vídeos auxiliam a compreensão da dinâmica e das especificidades do cantar e do dançar coco, além da compreensão das relações que os grupos estabelecem.

Problematizaremos as “fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e em seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2008, p. 236), ou seja, percebendo e articulando as suas linguagens formais e a imagem criada com as representações das realidades nelas expressas.

Para executarmos esta investigação, como caminho interpretativo em busca dos movimentos dos homens e das mulheres em tempos e espaços demarcados, desenvolveremos a concepção de emergência pública, que tem inspiração em perspectivas desenvolvidas por Paulo Freire (1987), Enrique Dussel (1993; 1995) e Hannah Arendt (1995).

Esses autores fazem-nos atentar para o fato de que o “não existente” é socialmente ativado, e é possível se amplificar pistas ou sinais de novas práticas e saberes, desse modo podemos pensar que o existente socialmente também é resultado de uma ativação social. Assim, o aparecimento e reconhecimento público da dança do coco como expressão cultural de comunidades litorâneas cearenses e característica da própria cultura cearense é resultado de processos que redimensionaram e ressignificaram essa dança e seus sujeitos.

Também trabalharemos com algumas categorias norteadoras, sendo elas: culturas populares, culturas anfíbias e experiência dançante. Compreendemos os cocos como uma

performance das culturas populares. Nosso entendimento sobre “cultura popular” propõe a ampliação das noções – tanto de cultura como de popular.

Não é possível uma definição precisa de culturas populares, mas Martín-Barbeiro (1997, p. 95) entende que estas possuem: “a capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através do qual filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem, de sua memória histórica”. Assim, as práticas culturais populares realizadas no cotidiano de sujeitos social e historicamente marginalizados ganham sentidos e realidades próprias em contextos específicos, não são isoladas e homogêneas, pois estabelecem diálogos com as culturas “letradas” e de “massas”.

Enquanto construção social, as culturas são produzidas em tessituras de tensões e de conflitos, são híbridas e dinâmicas, estão em movimentos (BHABHA, 2003). Essas culturas passam por processos de “apropriação, filtro, reorganização, recriação” cultural que se dá circularmente, em mediações, possibilitando não que existam apenas dominações e subordinações culturais, mas interações, traduções, até hibridações, que se constituem em movimentos gerados/geradores por/de tensões e de relações de poder (GINZBURG, 1998; CANCLINI, 2008).

Todavia, a noção de culturas populares envolve uma multiplicidade de grupos sociais com diferentes características. A historiadora Isabel Guillen (2007, p. 28) alerta que, “a utilização do conceito de cultura popular é válida na medida em que marca o lugar social onde é produzida, permitindo a fluência das diferenças num mundo onde tudo se imiscui e se transmuta, bem como os diferentes significados que as práticas culturais adquirem no seu fazer”.

Quando pensamos no lugar social dos sujeitos com os quais essa pesquisa foi construída, estamos evocando o litoral cearense, habitado por uma cultura marcada pela relação entre terra e mar, produzida por sujeitos que vivem em uma íntima ligação com a natureza que os cerca, e que lhes serve de lugar de sobrevivência e de reprodução cultural. Elementos que são fundamentais para compreender as suas experiências e as suas formas de significação do mundo, de si e de seus fazeres.

Ao pensar a cultura de povos ribeirinhos do Caribe colombiano, o sociólogo Orlando Fals Borba (2002a; 2002b) identificou que esses sujeitos possuem uma cultura singular caracterizada como cultura anfíbia: “Porque combina la eficiente explotación de los recursos

de la tierra y de la agua, de la agricultura, la zootecnia, la caza y la pesca, como los malibúes que se quedaron en Santa Coa.³⁰ (BORDA, 2002a, p. 19A).

A cultura anfíbia não tem a ver somente com a relação estabelecida entre os sujeitos e os recursos naturais que os cercam, mas também com elementos ideológicos, expressões psicossociais, atitudes, lendas, questões ligadas à terra e à capacidade de resistência. Elementos que revelam uma forma de compreender o mundo caracterizada pela articulação entre o coração e a cabeça, que faz dos sujeitos seres sentipensantes.

Ao pensar a teoria de Orlando Fals Borda, Lia Barbosa (2019, p. 32) afirma que:

[...] os seres humanos sentipensantes são aqueles que combinam coração e corpo, razão e sentimento, na produção de conhecimento e no intercâmbio de saberes intrinsecamente vinculados aos seus modos de vida e de luta.
Ao evocar o coração como lugar de enunciação epistêmico e ontológico, recupera-se a unidade entre corpo-alma-razão-sentimento, dimensões da existência humana dissociada pela ciência ocidental moderna. E essa unidade se faz presente no caminhar histórico da resistência política dos povos indígenas, camponeses, ribeirinhos, quilombolas entre outros povos do campo, das águas e das florestas na América Latina [...].

Quando retornamos o olhar para os sujeitos pesquisados, povos de comunidades tradicionais³¹ litorâneas cearenses, identificamos que eles vivem imersos nessa relação intrínseca com os elementos naturais e com os ciclos da natureza, embora, muitas vezes, não sejam mais pescadores ou agricultores, ou o são durante apenas um período do ano, em outros momentos exercem profissões “urbanas”, como pedreiros e pintores.

Nesse sentido, essa cultura popular “anfíbia” parece se estender, ou circular, das comunidades costeiras às áreas urbanas, retornando àquelas e se reinventando, por meio dos fluxos de (an)danças de seus sujeitos produtores. Todavia, mesmo assim, os sujeitos reivindicam uma identidade pesqueira, ligada ao mar e à terra, que está na forma como compreendem o mundo e a si, na recorrência ao passado e à uma memória coletiva, e na (re)atualização de performances, como a dança do coco. Esse investir na relação com a pesca e o mar representa o coração, uma amorosidade que os alimenta e se alimenta na identidade de pescador enquanto realizam outras atividades em outros lugares para garantir a sobrevivência necessária, assim articulam o coração e a razão, como modo de ser sentipensante.

³⁰ “Porque combina a eficiente exploração dos recursos da terra e da água, da agricultura, da zootecnia, da caça e da pesca, como os malibúes que ficaram em Santa Coa.” (*tradução nossa*).

³¹ Segundo o decreto nº. 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, que regulamenta a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais, encaixam-se nessa categoria grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, possuem formas de organização social e realizam o uso sustentável dos recursos naturais de seus territórios. Isso é considerado fundamental para a sua reprodução sociocultural (BRASIL, 2007).

A dança do coco parece ser, por sua vez, uma expressão coraçoadada desses povos, porque nas experiências com essa dança, os sujeitos revelam formas sentipensantes de compreender o mundo e a si, formas de existir e de resistir, através de memórias de seus antepassados, experiências com a pesca, histórias e saberes/fazeres transmitidos de geração em geração, além de recorrerem à ancestralidade étnica indígena e africana.

Isto posto, os cocos podem ser compreendidos como *performance das culturas populares anfíbias*, uma vez que são modos de criar desenvolvidos a partir de saberes/fazeres compartilhados por um grupo, muitos deles restaurados, já que, hoje, são treinados e ensaiados e várias vezes experimentados, por mais que em cada uma dessas vezes tenha diferenças, que se manifestam, atualmente, em apresentações, em exibições para um público, de modo que “[...] marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam estórias.” (SCHECHNER, 2006, p.29).

Assim, para além da ação de dançar e de cantar, os cocos se constituem dos conhecimentos envolvidos, dos usos, das formas, das representações e dos significados que constroem e são construídos na/pela dança em um processo recíproco que cria formas de existir e de significar o viver. Existe uma variedade de cocos que produzem diversos sons, movimentos, saberes, sentidos e sentimentos que se revelam como convites a um bailar poético.

Baseando-se na realidade estudada – uma performance popular - propomos uma compreensão do dançar que não separa o sujeito do seu entorno no ato do dançar, ou ainda, que não entende a dança como um à priori, um enunciado que chega ao sujeito, tendo em vista que esta é compreendida como saber-fazer específico, criação de corpos-sujeitos e criadora dos mesmos, uma via de mão dupla, ou para incitar o bailar, processos de pulsos e de repousos contínuos que transitam nas duas direções concomitantemente, e até em outras direções – quando pensamos em um público que assiste estes sujeitos.

Tendo em vista que para Barth (1998) a cultura se revela na experiência dos sujeitos, compreendemos que a dança se instaura como experiência corporal, vivida, de forma individual e coletiva, em corpos/sujeitos que se produzem em seus ritmos – ao produzir o próprio dançar, tornando-o possibilidade de experimentação do mundo e, também, ação criadora de entendimentos e de significados que envolvem compreensões de si, do outro, e do cosmos (DAMASCENO, 2008).

Dessa forma, ao falarmos de experiências dançantes, estamos dizendo que a dança e o corpo-dançante materializam-se em um tempo determinado com suas características sociais e culturais. Precisamos compreendê-los neste contexto de produção e de fruição, mas também envolvem subjetividades criadoras desse contexto e criadas por ele. Ao se apropriar de uma dança, os sujeitos, em suas experiências dançantes, produzem, inventam e (re)criam os

elementos que constituem a prática, além disso, por meio de fluxos sógnicos, deixam-se afetar e transformam suas formas de identificação (CASTELLS, 2018).

Estas possibilidades teóricas nos auxiliam na compreensão de como os sujeitos investigados se organizam em um cenário marcado pela mediação de diversos agentes culturais e de políticas públicas, reposicionando suas práticas socioculturais, neste caso uma dança, criando formas de experimentação desta e formas de apresentação de si por meio de seus saberes e fazeres, em busca de legitimações e de afirmações identitária.

Dessa forma, dividimos essa tese em quatro capítulos, sendo o primeiro esta Introdução, visando apresentar os percursos metodológicos e teóricos desta pesquisa. O segundo capítulo, intitulado “COCOS DO LITORAL: A DANÇA, OS GRUPOS E ALGUMAS NARRATIVAS DO ‘TEMPO VELHO’”, trata de apresentar a dança do Coco, os sujeitos da pesquisa e suas comunidades, além das memórias de suas danças em um outro tempo, denominado por eles de “tempo velho”. O terceiro capítulo, intitulado “A EMERGÊNCIA PÚBLICA DOS COCOS DO LITORAL CEARENSE: TURISMO, TERRA E IDENTIFICAÇÃO (1968-2019)”, aborda o processo de emergência pública da dança, perpassado por concepções desenvolvidas pela imprensa cearense e por intelectuais folcloristas, bem como por ações do Estado e de grupos empresários. Por fim, o último capítulo, chamado de “‘MINHA CANOA É MEU LEMA, MINHA REDE DE PESCAR’: O COCO COMO APRESENTAÇÃO DE SI EM EXPERIÊNCIAS DANÇANTES DE LUDICIDADE, DE ANCESTRALIDADE E DE IDENTIFICAÇÃO”, destina-se a esmiuçar as experiências dançantes do coco como enunciação de si, proporcionadas na vivência das apresentações decorrentes da emergência pública dessa performance cultural.

Antes de deixá-los adentrar ao texto disponível nas próximas páginas, é importante esclarecer o percurso metodológico de escrita do trabalho. Iniciei a sua produção pelo último capítulo, pois queria escutar o que o campo me dizia. Em seguida, o que escrevi levou-me a produzir o penúltimo capítulo, referente à emergência pública dos grupos, tendo em vista que as experiências dançantes analisadas no último capítulo remetiam diretamente a esse processo de emergência. Dessa forma, o capítulo dois ficou por último, e a escrita dele também seguiu um caminho particular, que envolveu a necessidade pulsante em meu ser de reencantar-me com o campo – onde estou inserida desde 2010 e do qual tenho um grande afeto e carinho, contudo, distanciei-me diante das situações enfrentadas nos últimos anos.

Nesse sentido, quis reencontrar-me com as vozes dos sujeitos, já que o quarto capítulo foi produzido, pela primeira vez, em 2020 para a qualificação e o terceiro capítulo tem poucos depoimentos de brincantes. Então, iniciei o segundo capítulo por seu segundo tópico, trazendo à tona, novamente, o campo e os sujeitos como fio condutor da construção escrita da

tese. Em seguida, parti para o terceiro tópico e, por fim, fiz o primeiro tópico. Também queria registrar que o trabalho produzido não representa o fim da pesquisa iniciada, ou ainda o que idealizei entregar, mas sim o que foi possível fazer diante das condições vividas e dos materiais disponíveis.

Agora, convidamos você para, juntos, embarcarmos nos bailares de homens e de mulheres que saltitam das areias litorâneas aos palcos, criando poesias rimadas que expressam uma produção escrita por corpos e inscritas em corpos que bailam em movimentos e compassos feitos por seus produtores.

2 COCOS DO LITORAL: A DANÇA, OS GRUPOS E ALGUMAS MEMÓRIAS DO “TEMPO VELHO”

Este capítulo tem como objetivo apresentar a dança do coco, os sujeitos com os quais essa pesquisa foi construída e suas respectivas comunidades, além de compreender como a dança era praticada no “tempo velho” a partir das memórias coletivas dos sujeitos, que se apresentam em uma memória larga (HALBWACHS, 1990; CUSICANQUI, 2010).

Inicialmente, vamos compreender as características do coco, como suas heranças ancestrais de danças indígenas, africanas e portuguesas, assim como a estrutura poética das suas músicas, que singularizam a manifestação e o perfil dos seus dançadores (CASCUDO, 1979; ANDRADE, 2002a; AYALA; AYALA 2000). Características essas, que somadas a outros elementos, nos faz compreender os cocos como uma performance das culturas anfíbias (LOPES, 2011; SCHECHNER, 2006; LIGIÉRIO, 2011; BORDA; 2002b).

Partindo desse entendimento dos cocos como performance cultural, vamos adentrar no campo estudado, com descrições sobre as comunidades e sobre as histórias dos grupos, desde suas fundações, passando pelos antigos Mestres, à suas configurações atuais, as quais

estudamos. Nesse momento, temos a pretensão de construir um panorama geral do campo a fim de introduzir o leitor nesse espaço e familiarizá-lo com seus sujeitos.

Por fim, o último tópico deste capítulo visa compreender algumas características do coco no que os sujeitos referenciam em suas memórias como o “tempo velho”, fazendo referência a uma dança que tinha como características o improvisado, um tempo diferente do atual e a ludicidade. Aspectos esses que faziam com que essa dança ocupasse o lugar da brincadeira (HUIZINGA, 2007) nas comunidades estudadas. Lugar este que mudou ao longo do tempo, apesar do coco permanecer sendo significado como uma brincadeira por seus praticantes, contudo, essa possui novos sentidos dentro das comunidades e em suas vidas, como investigaremos ao longo da tese.

As fontes utilizadas para montar as reflexões desenvolvidas neste capítulo foram, sobretudo, entrevistas e fotografias realizadas ao longo do trabalho de campo ou das pesquisas feitas em acervos dos próprios coquistas. Também utilizamos reportagens de periódicos e de boletins informativos locais, assim como o documentário SESC Cocos de Beira Mar. Além dessas fontes, letras de coco criadas pelos mestres e registradas ao longo da trajetória da pesquisa.

2.1 Cocos: estrutura interna e formas de expressão

Durante o trabalho de campo realizado, encontramos diferentes definições para a pergunta: o que é o coco? O coco foi descrito pelos seus praticantes como dança, tradição, cultura, raiz, brincadeira, vida, entre outras definições que apareceram nas entrevistas e nas conversas realizadas. Esse amalgamado de significados, contudo, representa uma performance cultural que possui uma materialidade, ou seja, características próprias que a singularizam.

De maneira geral, os primeiros textos sobre os cocos escritos por folcloristas reconhecem que há uma origem afro-indígena e portuguesa da dança. Mário de Andrade (2002a; 2002b), por exemplo, acredita que os traços portugueses são apontados com relação às danças circulares para adultos da região da Beira, o uso de neumas silábico-musicais³² e a presença de quadras, os elementos ameríndios estão relacionados ao uso de refrões curtos, já os traços africanos estariam relacionados à umbigada e aos instrumentos de percussão utilizados.

A busca pela origem também se deu pelos folcloristas com relação ao local onde a dança se iniciou, que, como afirma Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala (2000, p. 28):

³² Correspondem às expressões como “tum-tum, ôiaiai, chô, olêlê, lêlêlêlê, lalalalá, oh, lililiô”, entre outras. (ANDRADE, 2002a)

[...] todos eles [os folcloristas] são unânimes em afirmar que o coco possui origem alagoana, tendo daí se difundido por toda a região, sofrendo aqui e ali determinadas modificações [...] suas teses parecem pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação participante.

Nesse sentido, não sabemos ao certo onde o coco se iniciou no território brasileiro, mas sabemos que existe uma grande concentração de coquistas na Região Nordeste, sobretudo, nos Estados de Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, entre outros. A discussão acerca da origem da dança em si não nos interessa muito, inclusive pela dificuldade de fontes para rastreá-la, como apontado pelos Ayala (2002). Assim, interessa-nos mais os trânsitos dessa dança, os percursos trilhados por seus praticantes e os diálogos estabelecidos com outras performances culturais.

Na busca por caracterizar os cocos, Mario de Andrade (2002a) afirma que neles há uma íntima ligação entre música, poesia e dança, de tal modo que em seus estudos os cocos são classificados como cantos dançados, apesar de reconhecer também a existência do coco apenas cantado. E, atualmente, também podemos falar do coco em literatura de cordel, que seria escrito (ARAUJO, 2013). Quanto ao coco dançado, em seu estudo, Andrade (2002a) elenca diversas modalidades que dependem da métrica, dos instrumentos utilizados, do lugar praticado e da dança³³.

Com relação à métrica, existem os cocos de embolada, em quadras, de dez pés, de rima, de roda e tombado. Com relação aos instrumentos utilizados, tem os cocos de ganzá e o de zambê. Com relação ao local praticado, há os cocos de praia, de usina, de sertão e pé de serra. Com relação à coreografia, existem os cocos de roda, de sapateado, de filas, de parcelhas e solto. (CASCUDO, 1979; ANDRADE, 2002a)

Sobre a construção da música do coco, ela é realizada no binário $2/4$ ³⁴, constituindo-se de duas partes: o solo e o refrão. No solo, o Mestre cria uma embolada, que pode ou não ser improvisada, e o refrão é cantado, além do Mestre, por todos os dançadores, por isso, no Ceará, também é chamado de respondimento. Desse modo: “a forma mais original do coco é o dueto solo e coro, isto é uma peça musical de caráter antifônico” (ANDRADE, 2002a, p. 364).

O ritmo dos cocos de praia do Ceará é produzido, sobretudo, por instrumentos de percussão, como falado anteriormente, são os mais predominantes deles o caixão e o ganzá. Esses instrumentos, juntos, produzem um batuque compassado que inicia a dança. Contudo,

³³ No próximo tópico deste capítulo conheceremos as modalidades dançadas pelos sujeitos desta pesquisa.

³⁴ Representação da divisão de tempo de cada compasso, seria um tempo forte e outro fraco, coincidindo a sílaba tônica da palavra com o tempo forte.

alguns outros grupos já incorporaram outros instrumentos na dança, como o triângulo, o pandeiro, as quengas de coco etc.

Esse processo de incorporação de novos instrumentos na produção poética, envolve alguns conflitos em torno do que é a tradição, porém, revela como contemporaneamente esses grupos buscam expandir suas produções em busca de novas sonoridades que permitam outras experiências com o dançar, ou ainda que tragam, como sugerem, um som mais forte, mais potente.

As canções que acompanham o batuque dos dançadores cearenses, atualmente, estão cada vez menos sendo compostas por emboladas improvisadas na hora, pois a maioria dos Mestres argumentam que o processo de segurar o canto improvisado não é fácil e, além disso, já possuem muitas emboladas gravadas em suas memórias, como explicam, respectivamente Mestre Chico Casueira³⁵ e Mestre Hugo de Andrade³⁶:

O coco nem é fácil de dançar e nem é fácil de cantar. Você tá dizendo o refrão e você que é mestre já tem que tá com mais duas emboladas na cabeça, senão você perde a música e os dançadores não acompanham. Eu sou muito agradecido a Deus por ter me dado esse talento. (Fortaleza, 24 ago. 2018)

Algumas emboladas já tenho na cabeça, um bocado já tenho, mas algumas eu invento na hora, depende do que tá acontecendo no momento. Tem muitas na cabeça, eu não sei ler, meu pai também não sabia nem ler e nem escrever, eu mesmo só sei fazer meu nome muito mal, mas eu gravo todas as músicas na cabeça, foi um dom que Deus me deu. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Mestre Chico constata a dificuldade no canto com relação à sagacidade e rapidez com as quais o cantador deve elaborar a embolada para que os dançadores não se percam e, assim, o Mestre consiga puxar a dança. Já Mestre Hugo explica que, de tanto cantar o coco e criar emboladas, começou a memorizar as suas rimas. Entretanto, ressalta que, no momento da apresentação, ainda incorpora elementos novos, por meio de improvisos, de acordo com o que está acontecendo na roda. Para exemplificar este processo, criou a rima a seguir durante uma de nossas entrevistas:

Serena do Mar, Serena do Mar
Tô aqui numa entrevista
Serena do Mar, Serena do Mar
Aqui no Povos do Mar
Serena do Mar, Serena do Mar

³⁵ Francisco Ricardo das Chagas, mais conhecido como Chico Casueira, nasceu em 1950, em Pedro de Sousa, depois que se mudou para o Iguape por volta de 1985, trabalhou como agricultor, pescador e artesão, produzindo caçoeriras, um tipo de rede de pesca. Apesar do nome do instrumento ser com “ç”, o nome do Mestre é escrito com “s”. Atualmente, é Mestre do grupo de coco do Iguape – Mestre Chico Casueira.

³⁶ Hugo Pereira de Andrade, nascido em Majorlândia, tem 76 anos, trabalhou como agricultor “dentro do mato” desde muito cedo, como nos contou. Depois, trabalhou fazendo rede de pesca e, por fim, como pedreiro. Atualmente, é Mestre do coco da praia de Majorlândia.

Você tá me entrevistando
Serena do Mar, Serena do Mar
Uma moça especiá

O nome dessa música é “Serena do Mar”, ela possui elementos fixos, porém este trecho foi improvisado por Mestre Hugo de acordo com o que nós dois estávamos fazendo e o local onde estávamos, o Encontro SESC Povos do Mar. De forma semelhante, ocorre durante as apresentações de coco, caso um brincante faça algo inusitado, a música serve como instrumento para chamar atenção, fazer elogio, repreender ou brincar. No ato de dançar publicamente, percebemos, portanto, que a canção tem dupla função: é responsável por guiar os passos, por meio do sentir, e por realizar o controle da performance cultural.

É comum, também, que os improvisos se dirijam à plateia e, quando isto ocorre, carrega consigo tons de humor, como sugere o Mestre Renato Rodrigues da Costa³⁷ (Fortaleza – CE, 23 ago. 2018):

A criação da embolada é do dia a dia da gente. Um gesto que você faz, uma pessoa que você ver e lembra, um nome de um lugar. Tipo, se eu vou cantar um coco no SESC, isso me inspira e vai. Muitas coisas também ficam na sua cabeça, já vem do tempo antigo. Às vezes você vê uma coisa quando estão dançando, tipo uma senhora de idade, aí você improvisa na hora também. Não é uma coisa para todos, é uma coisa difícil, tem que ter o dom para fazer na hora, tem gente que já fica com as músicas decorada na cabeça, haja memória. Eu não sei ler, meus irmãos não sabem ler, meu pai não sabe ler, é aí que vem o dom, né? O dom que passa de pai para filho.

O processo de criação das músicas é muito difícil de ser narrado pelos Mestres, eles sempre remetem aos termos “talento”, “dom de Deus”, uma “benção”, uma “herança do meu pai” ou “algo que aprendi vendo e fazendo”. Parece haver dois caminhos no processo criativo da canção do coco: um que remete a algo que não se pode compreender e possui relação com algo próprio ao sujeito, que já nasceu com ele, o dom ou o talento; e outro que envolve um processo de aprendizagem que se dá pelo ver-sentir-experimentar.

Além disso, vale ressaltar que tanto Mestre Hugo como Mestre Renato afirmam que não sabem ler e nem escrever, e que seus pais, ex-mestres de coco, também não sabiam ler e escrever. Nesse sentido, reforçam a argumentação do saber/fazer emboladas de coco como um dom e uma herança. Além disso, revelam um lugar social dos cantadores e dançadores de coco, que se configura como um lugar marginalizado, conforme já foi apontado por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala (2000, p. 37-38) ao estudar os cocos da Paraíba.

Pode-se afirmar que a brincadeira do coco é dança de minorias discriminadas, por diversas condições: pela etnia (negros, índios e seus descendentes), pela situação

³⁷ Nascido em 1974 no Iguape, filho de Mestre Raimundo Cabral, é pescador, pedreiro e faz equipamentos de pesca. Atualmente, é Mestre no grupo de coco do Iguape – Mestre Raimundo Cabral.

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 escola).

Essa condição de iletrados ou de semi-alfabetizados, assim como de negros, índios ou seus descendentes, além de agricultores, pescadores, pedreiros etc. é compartilhada por muitos dançadores de coco do litoral cearense, que, nesse sentido, assim como na Paraíba, é realizado no Estado do Ceará por minorias discriminadas.

O coco neste estudo, pelo contexto no qual foi investigado, é considerado uma performance cultural. Essa acepção leva em consideração a compreensão de que performance “é o ato de realizar ou executar uma tarefa, principalmente diante de um ou mais observadores e, mais ainda, é o modo pelo qual algo funciona e alguém atua ou desempenha a função para a qual se destina ou a que se propõe” (LOPES, 2011, p. 9).

Essa performance se constitui por meio do que Richard Schechner (2006) chama de “comportamentos restaurados”, ou “comportamentos duas vezes experienciados”, que são:

[...] ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. (p. 29-30).

Nesse sentido, segundo o autor, as ações da vida humana podem ser compreendidas como performances, já que são comportamentos duas vezes vivenciados, repetidos, transmitidos de geração a geração, que se mantem, sendo reatualizados, por mais que sempre passe por transformações, a partir da subjetividade dos sujeitos que o criam no momento específico e das condições materiais desse contexto.

No coco, os praticantes precisam aprender e assumir diferentes papéis que, inclusive, já citamos ao longo do texto, mas não de forma sistematizada, são eles: o de Mestre, o de dançadores e o de tocadores. Os Mestres são responsáveis por “segurar o canto e puxar a dança”, eles fazem a embolada, e ensinam muitos dançadores a dançar, portanto, são pessoas que possuem uma autoridade na realização da performance, por conta do saber/fazer que dominam ou do dom que possuem. Já os dançadores são responsáveis por realizar o respondimento ao Mestre, bater palmas para acompanhar a cantoria do Mestre e compor a musicalidade dos cocos, além de dançar. Por fim, os tocadores são responsáveis por executar a musicalidade da dança. Em muitos grupos, contudo, o Mestre também toca algum instrumento, sobretudo o ganzá.

Como uma performance cultural que possui ascendência africana, podemos perceber, na dinâmica dos cocos, elementos que Zeca Ligiério (2011) encontrou nas práticas performativas do candomblé, da umbanda e da capoeira, a saber:

1) o emprego dos elementos performativos: canta, dança e música; 2) a utilização simultânea ou consecutiva do jogo e do ritual na mesma celebração; 3) o louvor aos ancestrais por meio do culto ou do transe; 4) a presença de um mestre que guarda o conhecimento da tradição e que por meio da iniciação transmite o legado e que, na maioria dos casos, é também o performer que lidera o ritual e/ou celebração; e a 5) utilização do espaço em roda, os performers se movimentam dentro do círculo enquanto a platéia assiste em volta. (p. 130)

No caso dos cocos, já vimos que canto, dança e música estão intimamente relacionados na sua produção. O dançar dessa performance, de maneira geral, envolve o jogo, a brincadeira, a disputa entre seus praticantes que realizam sapateados e diferentes passos. O louvor aos ancestrais no coco aparece como a manutenção de uma dança que era praticada por índios e por gerações anteriores da mesma família, mas em alguns grupos do Brasil, ou mesmo do Ceará, esse louvor também pode aparecer envolvendo entidades de religiões de matrizes africanas. O Mestre do coco também possui o importante papel de transmitir a dança aos demais, garantindo sua manutenção, por ter grande conhecimento sobre seus saberes/fazeres, além de ser o responsável por liderar a dança, por “segurar os cocos”, como dizem os coquistas do litoral cearense. Por fim, muitas modalidades de coco se dão a partir do posicionamento de seus dançadores em círculo, como o de roda e sapateado, estando os Mestres e os tocadores posicionados em um lugar estratégico fora do círculo, mas que dê para ser visto. Vale registrar que no coco tombado de Balbino os dançadores ficam dispostos em duas fileiras, uma de frente para a outra, e os tocadores e mestre também ficam em destaque.

Por fim, por este trabalho debruçar-se sobre um campo localizado no litoral cearense, percebemos que os cocos estudados são performance cultural relacionadas às culturas anfíbias próprias desses grupos litorâneos, e que revelam elementos dessas culturas ao serem realizados. Segundo Orlando Fals Borda (2002b, 21B), as culturas anfíbias remetem a

[...] un complejo de conductas, creencias y prácticas relacionadas con el manejo del ambiente natural, la tecnología (fuerzas productivas) y las normas de producción agropecuaria, de la pesca y de la caza que prevalecen en las comunidades de reproducción de la depresión momposina.³⁸

³⁸ “[...] um complexo de comportamentos, crenças e práticas relacionadas com a gestão do ambiente natural, tecnologia (forças produtivas) e as normas de produção agrícola, pesca e caça que prevalecem nas comunidades de reprodução da depressão momposin.” (*tradução nossa*)

O coco se encontra no complexo de práticas que estão relacionadas ao ambiente natural dos coquistas com os quais essa pesquisa foi desenvolvida, que, no caso, refere-se ao litoral cearense com seus elementos naturais – mar, lagoas, rios, mangues, terra cultivável etc. – e com suas forças produtivas – pesca, agricultura e serviços gerais –, além das suas crenças e cosmologias, que se expressam em seus passos, em suas roupas, em suas canções, em suas performances, como veremos mais adiante.

2.2 Os grupos: comunidades, sujeitos e suas histórias

Esse tópico objetiva apresentar os sujeitos com os quais construímos essa pesquisa e suas respectivas comunidades, que são quatro – Pecém, Iguape, Majorlândia e Balbino –, dando, pelo menos, uma visão geral sobre ambos, de modo a contribuir com o entendimento do texto que se segue e possibilitar ao leitor e à leitora ter maior conhecimento sobre a história de algumas pessoas que fazem poesia com seus corpos e vozes em nossa zona costeira.

2.2.1 O coco do Pecém

O Pecém foi criado em 4 de dezembro de 1933, por meio do Decreto nº 1.1156. Nesse período era considerado uma vila. O nome escolhido para o lugar foi “dado pelos índios Anacés, povos litorâneos que habitavam a região desde os tempos da colonização. No idioma desses nativos, Pecém significa “praias cortadas por córregos.” (RODRIGUES, 2011, p. 25).

Atualmente, o Pecém é considerado um distrito do município de São Gonçalo do Amarante, que se localiza a 43km da capital do Estado, em sua costa oeste, que passou a ser considerado Região Metropolitana de Fortaleza – RMF, em 1999, por consequência da Implantação do Complexo Industrial e Portuário do Pecém – CIPP, que transformou a região que antes vivia sobretudo da pesca, da agricultura e do artesanato (BORGES, 2014), urbanizando-a e, com isso, também trazendo diversos problemas sociais, que não serão abordados nesse estudo. Em 2021, estimava-se que a área de São Gonçalo era de 842,635km² e a população correspondia a 49.306 pessoas (IBGE, 2021).

Percebemos, por meio do trabalho de campo realizado, que o coco do Pecém é um dos mais antigos do Estado do Ceará do qual se tem registro. O dançador Assis³⁹, inclusive

³⁹ Francisco Braga Mendes, mais conhecido como Assis, nascido em 1929, é pescador e dançador de coco na Praia do Pecém.

afirma que: “De primeira só existiam dois cocos aqui, o do Iguape e o do Pecém, mas agora existe uma ruma de coco” (Fortaleza, 20 ago. 2017). Um dos seus primeiros mestres da localidade que se tem conhecimento, e do qual muito se fala, foi Mestre Mirandinha, pescador nascido no Pecém. Contudo, em reportagem concedida ao Diário do Nordeste, temos que o pai do Mestre, Antônio Miranda dos Santos, já cantava e dançava coco, revelando que as origens da dança são bem mais antigas.

Pele enrugada pelo sol, cabelos e barba com predominância do branco, chapéu de palha, aparenta bem mais idade do que os 60 anos que tem. No que é desmentido pelo vigor que entra todos os dias no mar, em seu bote Robson (nome de um neto) ou nas jangadas dos outros. [...] [Mirandinha] é o segundo de cinco filhos [...]. Quatro estão vivos, inclusive o irmão Aldenor, segundo na hierarquia da dança do coco, que é o comandante nos impedimentos de seu JMS. [...] A tradição vem da família. O pai foi um dos chefes do coco. Os mais velhos foram morrendo, e os mais novos resolveram não deixar o coco cair. (Diário do Nordeste, 14 abr. 2003, n.p.)

Figura 1 – Seu Mirandinha, Mestre do coco do Pecém.



Fonte: Diário do Nordeste, 14 abr. 2003, p.6.

Nesse sentido, a dança do coco parece ser uma tradição da família de seu Mirandinha, já que seu pai era um dos Mestres de coco no passado e seu irmão, após seu falecimento, assumiu a maestria dessa dança no Pecém, já que era o “segundo na hierarquia da dança do coco”. Seu Assis, dançador de coco, relembra que começou a: “brincar o coco com dez anos de idade, foi mais ou menos em 1940. Os mestres eram Chico da Rosa, seu Antônio Mirandinha [...] aí os velhos foram morrendo e nós fomos continuando, de geração a geração.” (Fortaleza, 20 ago. 2017)

Também na fala de seu Zé Miranda dos Santos⁴⁰, irmão de Mestre Mirandinha e de Mestre Aldenor, é possível observar esse aspecto geracional da dança e seu processo de ensino-aprendizagem. Além disso, o dançador remete a uma possível origem indígena da dança, que coincide com os antigos habitantes do lugar, como nos conta:

Essa tradição é muito velha, já vem desde os meus bisavós. Na verdade, começou com os índios, depois veio para a praia. Mas a dança dos índios era diferente da nossa, a nossa é o coco de sapateado. Quando eu já tinha meus 12, 13 anos eu já participava. Sempre que eu via uma roda, eu entrava no meio para dançar, aí meu pai ia e me tirava de dentro. Eu comecei assim, me metia de dentro e até hoje eu ainda gosto, eu ainda tô, não quero me gabar, mas dos dançadores profissionais que tem o melhor sou eu. (Zé Santos, Fortaleza, 20 ago. 2017)

Além de reconhecer a longevidade dos cocos e seu aspecto familiar, o dançador nos conta que o processo de ensino/aprendizagem da dança se dava pela observação e experimentação corpórea da mesma desde a infância. Na fala de Mestre Aldenor – que, como foi dito anteriormente, substituiu seu irmão Mirandinha no canto do coco do Pecém –, gravada para o documentário SESC Cocos de Beira Mar (2011), também é possível compreender o aspecto geracional da dança no Pecém:

[O coco] virou uma brincadeira folclórica que vem de geração em geração, que nem você ver aí. Eu tô contando uma história que vem do meu pai, e meu pai já via isso de outras pessoas muito além dele. E é assim, eu já estou treinando esses outros garotos aí, porque daqui a uns dias eu não vou poder mais acompanhar, eu, Miranda, Seu Assis, então já vem outra geração para que a brincadeira não se acabe, dar continuidade a brincadeira. (*transcrição nossa*)

Apesar de uma continuidade da dança ao longo do tempo, seu fazer passou por algumas modificações. Seu Mirandinha lembra que, no passado, o pessoal do coco do Pecém usava: “roupas de algodão, calças pescando siri, e blusas frouxas, encaldadas na tinta do cajueiro, do murici, ou do mangue, as mesmas roupas dos pescadores” (Diário do Nordeste, 14 abr. 2003, p.6). Contudo, em sua época, essa vestimenta passou a mudar, sendo uma farda com uma blusa estampada em serigrafia a palavra coquista e o chapéu de palha, além de também já terem dançado com roupas floridas. Porém, atualmente, o grupo dança com uma blusa personalizada, uma calça azul para os homens e uma saia azul rodada para as mulheres, além de chapéu de marinho usado, principalmente, pelos mais velhos.

Além disso, no passado, segundo seus brincantes, o coco do Pecém era dançado apenas por homens, exceto a rainha do coco, que era uma mulher escolhida para participar da dança, e que trajava uma coroa para simbolizar seu posto. Entretanto, hoje o grupo é composto

⁴⁰ O pescador possui, 80 anos, e é dançador de Coco na Praia do Pecém.

por homens, mulheres e, sobretudo, crianças, no qual alguns dançam calçados e outros com tênis. Após o falecimento de mestre Aldenor, os dançadores antigos passaram a se revezar no canto, como é o caso de Seu Assis, que embola e toca instrumento.

Figura 2 – Apresentação do grupo de coco do Pecém no Encontro SESC Povos do Mar, em 2018.



Fonte: Elaborado pela autora.

O grupo dança o coco de sapateado, no qual seus integrantes ficam distribuídos em um círculo e de dois em dois se desafiam ao centro da roda, realizando uma coreografia de passos, gestos e ginga. Os instrumentos que acompanham a dança, atualmente, são o triângulo, o ganzá e o tarol com suas baquetas, além das batidas de palma que contribuem para a musicalidade dos cocos.

Figura 3 – Coco do Pecém em apresentação na Mostra Inspiração Nordestina de 2015.



Fonte: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

2.2.2 O coco do Iguape

O antigo distrito de Jacaúna⁴¹, conhecido, atualmente, como Iguape, pertence ao município de Aquiraz, na costa leste cearense, a 32km de Fortaleza. Ninno Amorim (2018, p. 20) alerta que “A palavra Aquiraz vem do tupi e significa ‘Água logo adiante’. O nome do município, portanto, remete a um lugar maravilhoso, posto que a água é vista como fonte de vida”. Origem etimológica que coincide com o relato disponibilizado no site oficial da prefeitura de Aquiraz, que diz:

A história de Aquiraz mistura os primeiros habitantes destas terras, os índios potyguara e outras tribos pertencentes ao tronco tupi como os jenipapo-kanyndé, com os portugueses religiosos e militares que vieram habitar esta região visando à catequização dos índios e à proteção do território contra invasões de outros povos europeus. A localidade de Aquiraz conheceu a presença dos portugueses depois que estes resolveram explorar as terras ao norte da ponta do Iguape [...]⁴²

O município de Aquiraz foi fundado pela ordem régia de 13 de fevereiro de 1699, tendo sido Capital do Ceará até o ano de 1726, quando Fortaleza assumiu esse posto. Como Capital, a área era um importante lugar administrativo, de circulação de pessoas e de mercadorias, inclusive, o primeiro porto da Capitania do Siará-Grande funcionava na praia de

⁴¹ Conta-se que: “Jacaúna foi um guerreiro tupinambá ou potyguar (não se tem certeza) que se uniu ao colonizador Soares Moreno [séc. XVII], na tentativa deste de implantar o domínio luso nas terras do Ceará.” (AMORIM, 2018, p. 9)

⁴² Disponível em: <https://www.aquiraz.ce.gov.br/omunicipio.php>. Acesso em: 12 jun. 2022.

Jacaúna (AMORIM, 2018). Em 2021, Aquiraz tinha uma área territorial de 480.236km² e uma população estimada de 81.581 pessoas (IBGE, 2021).

Segundo as narrativas dos dançadores de coco do Iguape, a dança chegou à localidade por meio de Mestre Paulino, que aprendeu a brincadeira no Mucuripe⁴³ e, ao chegar no Iguape, juntou-se a outro pescador, chamado Raimundo Canesteiro, dando continuidade à dança, que, na época, era realizada apenas por homens. O dançador Altamiro Costa relembra esse período:

Quando o coco chegou no Iguape, ele chegou com Mestre Paulino. Mestre Paulino aprendeu o coco com seu pai, que já tinha aprendido com seu avô no Mucuripe. Então, a história que a gente sabe até agora é que nosso coco veio do Mucuripe. Em uma de suas bordadas⁴⁴, em 1915, que jangada é bordada, né? Ele chegou até a praia do Iguape, e lá ele conheceu uma rendeira, Graça. E aí ele não quis voltar para o Mucuripe, ele se apaixonou e ficou na nossa praia, que na época era Jacaúna. Aí um dia ele sentiu um peso de responsabilidade, porque ele não tinha levado adiante a prática do coco, que é uma prática da família, né? Então, um dia pescando ele conheceu outro pescador, que era o Raimundo Canesteiro. Aí eles começaram a formar um grupo, uns vinte brincadores, só homens. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Apesar do coco ser dançado só por homens, as crianças assistiam a brincadeira e tentavam se arriscar na dança, inclusive, assim como no Pecém, esse era o processo de ensino-aprendizagem da brincadeira, que passava a ser incorporada desde a infância, como foi o caso de mestre Raimundo Cabral⁴⁵, que relembra:

O coco começou por um velho chamado Paulinho e por Raimundo Canesteiro. Eu era muito novo, tinha 8 anos. Eu via uma batucada na bodega e menino é bicho curioso, né? Então, eu fui logo na bodega fazer as compras, quando voltei, pedi para a mãe para ir assistir a brincadeira de coco e ela deixou. Meus primeiros pulos eram ruim, porque eu nunca tinha pulado, né? Mas quando parou o coco, mestre Paulino disse que era assim mesmo, que era assim que se aprende. Aí eu era tirado para dançar, e dançava. Aí quando tava assim com uns três sábados que eu ia ele disse: “Olha, já tá pulando melhor, vai dar um dançador bom, pode ficar com nós que você vai aprender, eu quero que você aprenda mesmo.” (Fortaleza, 24 ago. 2018)

Raimundo, após o falecimento de Mestre Paulino e de Mestre Raimundo Canesteiro, quando tinha cerca de 17 para 18 anos, assumiu o canto do coco do Iguape, e durante o período que ficou à frente do grupo introduziu as mulheres de sua família na dança.

Mulher só veio a dançar quando eu fui a fundar os cocos. Quando o velho faltou, quando ele morreu, eu fui assumir, ele me pediu para não deixar o coco se acabar, pois era uma brincadeira muito boa, muito gostosa. E, na época, tinha uns 20 dançador,

⁴³ Um bairro na cidade de Fortaleza que no passado era uma vila de pescadores e que continua tendo uma colônia de pescadores, a Z8.

⁴⁴ Chama-se de bordada o trajeto em zigue-zague que a jangada de pesca precisa fazer, já que o vento está no sentido contrário a ele, para chegar até o lugar no mar onde a pescaria ocorre. Esse zigue-zague é feito para usar o vento a favor do deslocamento.

⁴⁵ Nasceu em 1950, é pescador e por muito anos foi Mestre do grupo de coco do Iguape.

mas nenhum aprendeu a embolar os cocos, só eu que aprendi. Eu aprendi escutando ele embolar, mas tem um dom dentro da cabeça da gente que permite que a gente crie, isso já tem uns 30 anos. E aí nesse tempo era minhas irmãs as mulheres, ainda hoje é minha família que dança, netos, sobrinhos. (Fortaleza, 24 ago. 2018)

Figura 4 – Mestre Raimundo Cabral cantando e balançando o ganzá, aproximadamente em 1992.



Fonte: Acervo do grupo de coco do Iguape Mestre Raimundo Cabral.

Desde então, grande parte da família de Mestre Raimundo Cabral passou a ser responsável por tocar o coco do Iguape, seus filhos, netos e netas. Contudo, o mestre não segurou o “peso do canto”, como eles afirmam, sozinho, e o dividiu por um longo tempo com Francisco Ricardo das Chagas, mais conhecido como Chico Casueira, que nasceu em Pedro de Sousa, mas se mudou para o Iguape por volta de 1985. Aurílio Costa⁴⁶, filho de Mestre Raimundo, relembra esse processo:

Foi meu pai que chamou o Chico Casueira para cantar, para dividir o peso, né? Depois que seu Paulino faleceu o peso ficou só para o meu pai. Aí, quando o Chico Casueira chegou na praia do Iguape meu pai soube que ele sabia fazer coco também, aí chamou ele para cantar junto. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

⁴⁶ Nasceu em 1982, é filho de Raimundo Cabral, trabalha como pintor e faz produtos artesanais, como redes de pesca.

Chico Casueira já possuía uma trajetória na dança antes de chegar ao Iguape, ele nos contou essa história:

Eu comecei a cantar coco muito novo, com doze anos de idade, foi lá no Pedro de Sousa mesmo, onde nasci. Aí, quando eu tinha dezoito anos eu comecei a cantar com um Mestre antigo, um Mestre do coco do Balbino, mestre Nel Chagas, cantei muito com ele, tenho todo um repertório com ele. Quando eu cheguei no Iguape, os dois Mestres de coco já tinham morrido, era o Paulino e o Canesteiro. Aí quando eu cheguei no Iguape, tinha o Raimundo Cabral e outros, mas não tinha bem um Mestre, tava bem fraco. Aí eu me juntei com eles e a Klévia também, aí a gente começou a dançar muito, deve tá com uns trinta anos. (Fortaleza, 24 ago. 2018)

Figura 5 – Mestre Chico Casueira no Encontro SESC Povos do Mar de 2018.



Fonte: Elaborado pela autora.

O período lembrado por Chico remete aos anos 1992, quando Klévia Cardoso da Silva⁴⁷ entrou no grupo e auxiliou em sua reestruturação. Raimundo e Chico dividiram a maestria do Coco do Iguape por muitos anos. E, ao lado deles, Klévia atuou como presidenta do grupo, auxiliando sua organização, como negociando apresentações, cuidando dos materiais do grupo – figurinos e instrumentos – e coordenando a logística das apresentações, desde o deslocamento à execução.

Figura 6 – Klévia Cardoso dançando em meio ao figurino do grupo em 2021.

⁴⁷ Nascida em 1977, bacharel em direito e em enfermagem, é líder comunitária, arte educadora e produtora cultura, além de dançadora.



Fonte: Acervo do grupo de coco do Iguape – Mestre Chico Casueira.

Com um grupo misto, formado por homens e mulheres, eles dançavam o coco de sapateado, também chamado de coco pisado, que também é dançado no Pecém, mas, ao longo de suas apresentações, também se arriscam em outras modalidades. Altamiro descreve a dança realizada por eles como: “A nossa dança é pisada, não é coreografada, é pisada. Querendo ou não é uma dança disputada, você cai na roda com a pessoa e começa a disputar, querendo ou não tem uma disputa, tem uma arenguinha, é uma dança quente.” (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Os brincantes do Iguape dançam esse coco quente trajando uma blusa branca com o nome do grupo, que recebe a sobreposição da camisa do pescador, feita artesanalmente na comunidade, a calça do pescador, e um chapéu de palha. Além disso, utilizam ganzá, caixão, triângulo e, às vezes, quengas de coco como instrumentos musicais, que são acompanhados pelas palmas dos dançadores.

Figura 7 – Grupo de dança do coco do Iguape.



Fonte: Acervo SESC.

Em 2018, diante de um grande projeto que o grupo foi agraciado, acabaram enfrentando discordâncias e aconteceu um rompimento entre os seus integrantes, que culminou na configuração atual de dois grupos de coco do Iguape: o grupo de Mestre Raimundo Cabral e o grupo de Mestre Chico Casueira.

O grupo de Mestre Chico tem cerca de 18 brincantes, que não são da mesma família, inclusive tem brincantes também da família de Raimundo Cabral que acabaram ficando no grupo, que continuou sendo presidido por Klévia Cardoso.

Figura 8 – Alguns integrantes do grupo de Coco do Iguape – Mestre Chico Casueira.



Fonte: Acervo do Mapa Cultural do Ceará.

Já o grupo de Mestre Raimundo Cabral tem, atualmente, cerca de 17 brincantes, que são da mesma família. O grupo não possui alguém com o título de presidente, mas tem sido organizado por Altamiro Costa e por Paulo Júnior⁴⁸.

Figura 9 – Alguns integrantes do grupo de coco do Iguape – Mestre Raimundo Cabral.

⁴⁸ Paulo Sérgio Costa Júnior, nascido em 1989, é neto de mestre Raimundo Cabral, e começou a dançar os cocos aos doze anos de idade.



Fonte: Acervo do grupo de coco do Iguape – Mestre Raimundo Cabral.

Desde a sua fundação, o grupo tem o nome de Raimundo Cabral. Entretanto, por motivo de doença do mesmo, o papel de Mestre vem sendo tocado por seu filho Renato Rodrigues da Costa, o único que aprendeu a cantar.

Dentro do coco eu sou uma peça fundamental. Meu pai tem 4 filhos homens e 2 mulheres. Dentre eles, só eu fui o único a aprender a embolada e puxar o canto. Nesse momento, ele tá passando por problemas que não é só a idade, então, ele não tá mais com condições de tá fazendo apresentação, então, eu que assumi agora. (Renato Rodrigues da Costa, Fortaleza, 23 ago. 2018).

Figura 10 – Mestre Renato da Costa cantando em ensaio no Iguape em 2019.



Fonte: Elaborado pela autora.

Inclusive, no Encontro SESC Povos do Mar de 2018, durante a apresentação do grupo, houve o que chamaram de “passagem de ganzá”, como referência a “passagem de

bastão”, que ocorre quando um trabalhado é passado de um time para o outro. O ritual consistiu na entrega do ganzá, instrumento fundamental nos cocos e, normalmente, tocado pelo Mestre, feita por Raimundo para seu filho Renato. Sobre esse momento, Raimundo afirmou: “Eu me sinto muito feliz em passar o ganzá para o meu filho, de ter um filho que já é mestre e que tá assumindo o meu lugar, isso é muito bonito.” (Fortaleza, 24 ago. 2018)

Figura 11 – Mestre Raimundo Cabral e seu filho Mestre Renato ao fundo.



Fonte: Acervo SESC.

2.2.3 O coco de Majorlândia

A praia de Majorlândia está localizada no litoral leste do Estado, no município de Aracati, há, aproximadamente, 131km de Fortaleza. Aracati, atualmente, tem uma área territorial de 1227,197km² e uma população estimada de 75.392 pessoas (IBGE, 2021).

Sobre a praia de Majorlândia, nos conta que (SIQUEIRA, 2013, p. 32):

Majorlândia caracteriza-se pelo turismo e lazer que atende às camadas médias e altas do Estado que buscam a área para instalar suas residências de veraneio. Recebeu esse nome em homenagem ao Major Bruno da Silva Figueiredo, proprietário destas terras. Assim como em Canoa Quebrada, a implantação desordenada de construções afeta a geomorfologia da área provocando problemas de erosão e poluição. Muito utilizada pelos moradores de Aracati, fica lotada aos domingos.

O grupo localizado na praia de Majorlândia, foi fundado por José Francisco de Andrade, mais conhecido como Zé Mendes, vindo das famílias Cocada e Goteira⁴⁹, agricultor e artesão de rede de pesca que vivia na localidade, mas aprendeu a cantar e dançar em Canoa Quebrada, praia localizada a cerca de 8km de Majorlândia. Sobre esse processo de aprendizagem da dança pelo Mestre e sua introdução em Majorlândia, seus filhos José Antônio

⁴⁹ Os dançadores nos explicaram que, em Majorlândia, muitas pessoas são parentes e as famílias costumam ter apelidos que substituem seus sobrenomes, são eles: Coco, Cocada, Relâmpo e Goteira.

de Andrade⁵⁰, dançador de coco, e Hugo de Andrade, atual Mestre de coco, respectivamente, relembram:

Papai como precursor dos cocos, aprendeu com os povos de Canoa Quebrada, com Pedro Teófilo, e foi dançando, até que ele juntou um grupo, porque ele gostou muito e levou para Majorlândia. Antes dançavam só os homens, só os pescadores. Era o machismo da época, né? Eram só homens. Depois, papai começou a colocar as mulheres, principalmente as filhas dele, como minhas irmãs mais velhas, Olga, Euníce, Lurdes, Maria Lúcia, elas e também as sobrinhas começaram a dançar, aí ficaram os pares: homens e mulheres. (Fortaleza, 20 ago. 2017)

Esses cocos veio de Canoa Quebrada, papai com uns treze ano aprendeu os cocos com Pedro Teófilo, isso foi mais ou menos por volta de 1935, 1936. Papai fez esse grupo só com homens, era um grupão, a gente dançava muito na Majorlândia. Depois, papai colocou as mulheres na roda. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Então, no início da dança, só homens dançavam, assim como nas outras localidades. Contudo, ao longo do tempo, as mulheres foram introduzidas no coco, principalmente as mulheres da família. Apesar do coco de Majorlândia ter muitos integrantes da família de Zé Mendes, ele não é fechado apenas para a família do antigo Mestre, acolhe também membros da comunidade que se interessam e se identificam com o coco.

É interessante pontuarmos que Zé Mendes era agricultor e seu filho, atual Mestre, também era agricultor e, depois, pedreiro. Mesmo assim, Baiano fala que “Antes dançavam só os homens, só os pescadores.”, pois muitos dançadores do passado, como Zé Coco e “Meu” Toinhe eram pescadores e a pesca, assim como a agricultura, eram as fontes de renda locais, como relembra José Pereira da Cunha, Zé Coco, cunhado de Zé Mendes, em depoimento publicado na obra de Oswaldo Barroso (1982, p. 35):

Isso vem de nossa infância, vem de nossos avós, de nossos pais. Isso chama-se a “dança do sopapo”, uma dança extravagante. A gente se estraga todo, mas é boa, apreciada por todo mundo. Eu trabalho no mar, sou pescador. Outros são agricultores. Mas todos dançam, o coco é dança de praia.

A dança ocorria de duas formas: dessa forma mais “extravagante”, como chama Zé Coco, tendo em vista que “a gente se estraga todo” ao dançar, ou seja, que a dança exige muito condicionamento físico, cansava bastante. Esse coco é o mesmo coco de sapateado dançado pelo Pecém e pelo Iguape, mas ela também acontecia como coco de roda, de maneira diferente das dos outros grupos já apresentados.

O coco mais lento, ou coco de roda, é dançado aos pares, sempre em número maior de dez, formando uma grande roda. O passo da dança segue o ritmo do caixão, que todos acompanham batendo palmas, enquanto os brincantes viram-se, ora de frente para o companheiro da direita, ora para o da esquerda.

⁵⁰ José Antônio de Andrade, mais conhecido como Baiano, 61 anos, nasceu na praia de Majorlândia e, apesar desse apelido, nunca saiu do Ceará.

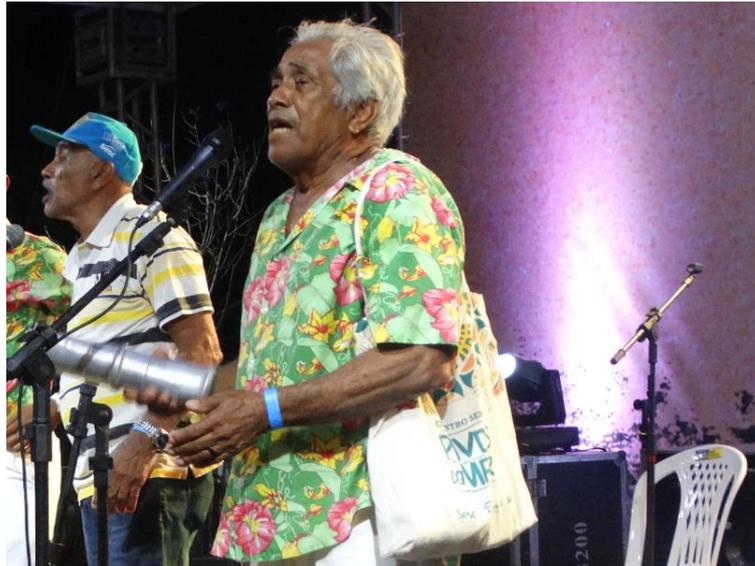
O coco de roda é um coco maneiro, por isso preferido pelas mulheres, e que se dança horas a fio sem cansar. É o descanso do coqueiro, costuma-se dizer, entre uma e outra parte do coco de sapateado. Este outro, já é um coco “mais avexado”, mais violento, como diz o povo do lugar. Os brincantes ficam em roda e dançam de dois em dois no centro desta. Depois de trocarem um bom número de passos, inclusive rasteiras, um dos dois dançadores volta para a roda e o outro tira um novo brincante para dançar com ele no centro. Desta maneira, o coco continua até todos dançarem no meio da roda. (BARROSO, 1982, p. 38-39)

O coco de roda de Majorlândia tinha, e ainda tem, mesmo tendo mudado sua forma, um ritmo mais lento que o de sapateado realizado por Pecém e Iguape, assim como pelo tombado dançado por Balbino. Além disso, o desafio não se faz tão presente, ele é substituído por um compartilhamento, uma parceria entre os pares mistos que dançam. Essas características da dança a tornam diferenciada, segundo seus brincantes: “O nosso coco é diferenciado, cada um tem um jeito, mas a maioria é sapateado, o nosso é diferente. A gente dança o coco de roda, homem e mulher, e não tem idade não, dança criança também”. (José Antônio de Andrade, Fortaleza, 20 ago. 2017)

Na época de seu Zé Mendes, o coco era formado por um grupo bastante grande, com cerca de doze pares, ou seja, pelo menos 24 dançadores. Após o falecimento do Mestre, todavia, houve uma estremecida no coco pelo luto vivido, mas, depois de algum tempo, seu filho Hugo deu continuidade à brincadeira, permanecendo Mestre até os dias de hoje, como relembra Baiano: “Meu pai morreu com 78 anos, ele morreu por volta de 1997, aí o coco parou por um tempo, ficou morto, porque estávamos de luto, aí depois ficou o Hugo no seu lugar” (Fortaleza, 20 ago. 2017). Esse período também é lembrando por Mestre Hugo, que nos contou que:

Papai faleceu há uns 22 anos, 1998. Aí antes do papai morrer, ele me pediu para começar a ajudar ele a improvisar, então, eu fui aprendendo a cantar. Aí isso era ele me ensinando a não deixar os cocos cair. Aí, quando ele morreu, eu entrei de vez e comecei a improvisar e saímos muito. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Figura 12 – Mestre Zé Mendes cantando no Encontro SESC Povos do Mar de 2019.



Fonte: Elaborado pela autora.

Há controvérsias sobre o ano de falecimento de Mestre Zé Mendes. No Boletim O Candeeiro (2016), por exemplo, aparece outro ano diferente dos citados por seus filhos. Segundo a matéria, a morte do Mestre aconteceu no ano de 1995. Independente do ano desse evento, para nós é importante compreender a trajetória da dança, assim, quando o seu pai faleceu, Mestre Hugo assumiu a cantoria, e o grupo reestruturou a roupa da dança, que passou a ser uma blusa estampada e uma calça branca para o homem e uma saia estampada e uma blusa branca para as mulheres. Na blusa trajada pelos homens, bem como na saia vestida pelas mulheres prevalecem o verde como tom de fundo que relembra o coco e a estampa escolhida é florida para fazer menção à natureza que os cerca.

Figura 13 – Dançadores do grupo de coco de Majorlândia no Encontro SESC Povos do Mar de 2018.



Fonte: Elaborado pela autora.

Além disso, ao longo do tempo, os dançadores pararam de dançar o coco de sapateado, mantendo apenas o coco de roda, tendo em vista que, nas apresentações que presenciamos, os brincantes não dançam no centro da roda o coco mais avexado, como descreveu Barroso (1982), mas sim o coco no qual todos ficam em círculo e dançam com os pares que estão ao seu lado, formação que coincide também com descrições encontradas em reportagens de jornais anteriores à nossa pesquisa, mas em um período em que o Mestre Hugo já estava à frente do grupo, como podemos observar a seguir:

Para iniciar a dança forma-se a roda no terreiro, todos descalços e a “orquestra” começa a tocar, o caixão e o ganzá são os instrumentos usados e dão o compasso da dança ritmado pelas palmas dos brincantes. O ritmo das batidas do caixão e do ganzá podem ser mais lentos ou acelerados conforme a entonação da “cantiga” e da rima improvisada pelo mestre do coco. A dança lembra uma ciranda, no entanto, é praticada aos pares onde um dançarino ora vira-se para um lado ora vira-se para o outro ficando de frente para o parceiro/a, cadenciado sempre pela forte batida do pé, obedecendo ao ritmo dos instrumentos. (O Candeeiro⁵¹, out. 2016, n.p.)

Atualmente, o grupo possui cerca de 12 pares de dançadores, sendo menor que no passado, inclusive pela logística que é exigida para o deslocamento dessas pessoas quando vão se apresentar, como nos contaram os integrantes mais antigos do grupo.

Também é importante salientarmos que, dentre os grupos estudados, o único em que o Mestre é reconhecido pelo Estado do Ceará por meio do Edital Tesouros Vivos da Cultura é o coco de Majorlândia, já que em 2018 Mestre Hugo foi agraciado nesse Edital, e sente-se muito feliz por essa conquista:

Eu desde pequenininho trabalhei no mato, na roça, com papai. Nunca aprendi a ler. Então, o coco para mim significa muita coisa, e hoje sou reconhecido Mestre da Cultura pelo Estado, ganho até uma aposentadoria. Sou muito grato a isso e sou grato ao papai, porque foi algo que papai deixou para mim e eu tô levando, talvez outro não conseguisse levar, é uma herança, eu agradeço ao papai, todo o mérito que eu fui eleito Mestre da Cultura é pelo papai, pelo que ele me deixou. (23 ago. 2018)

A fala do Mestre demonstra sua satisfação em ter sido reconhecido com o Mestre da Cultura pelo Estado do Ceará e, também, revela sua gratidão ao seu pai pelo talento que possui, reafirmando que a dança é uma prática que faz parte da sua família e lhe foi herdada⁵².

2.2.4 O coco do Balbino

⁵¹ Boletim informativo publicado em Aracati pela parceria entre o P 1 + 2 – Programa Uma Terra e Duas Águas, a Articulação Semiárido Brasileiro – ASA e o COMTACTE.

⁵² Esse aspecto da dança será melhor explorado no último capítulo desta tese.

A comunidade do Balbino pertence ao município de Cascavel e ao distrito de Caponga, estando localizada no litoral leste do Estado, à aproximadamente 47km de Fortaleza. A comunidade possui uma paisagem composta por praia, mangue e lagoa, que formam uma Área de Preservação Ambiental, criada pela Lei nº 479/88, que atinge uma área de 250 hectares⁵³, e a renda de seus moradores vem da pesca, da agricultura, do turismo e de serviços gerais.

A comunidade foi povoada por índios e negros que fugiam da escravidão e da Guerra do Paraguai (1864-1870), e herdou esse nome da primeira família que habitou a região, a família de Antônio Balbino, segundo é perpassado pela tradição oral local e pela imprensa estadual, como podemos observar a seguir:

A liberdade não foi a única compensação para os negros que fugiram arriscadamente dos cativos. Poderia até ser, pois afinal o preço da fuga malograda era a própria vida. Mas em Cascavel, [...] os escravos se depararam com um verdadeiro paraíso natural, onde o mar, mangues e lagoas formam o lado mais generoso da criação. Esse santuário ecológico, encontrado pelo quilombo que originou a comunidade de Balbino, foi o lenitivo para as dores dos açoites, a oferta do alimento que saciou a fome e o repouso suave para a guerra da sobrevivência (Diário do Nordeste, 6 set. 1996, p.4).

A Comunidade do Balbino veio daquela época, minha vó contava, dos índios. Ali, ela disse, que até justamente a família do meu, do meu esposo que era também um dos índios, ela disse que esse pessoal era o pessoal que vinha do tempo da Guerra do Paraguai, que vinha fugindo pra não ir pras escravidão, pra num ir pra guerra, aí vinha nos barcos, aí os barcos ficava lá no mar. (Francisca Ferreira Pires⁵⁴, Balbino, 27 out. 2010).

Nesse sentido, a origem da comunidade remete a uma descendência étnica bastante comum na zona costeira, e de resistência, que é ressaltada pela fuga da escravidão e da Guerra, como citado nas fontes. A comunidade tornou-se conhecida no final da década de 1980 por ter sido alvo de intensas investidas de especulação imobiliária e ter criado um amplo movimento organizado de resistência⁵⁵.

Segundo contam seus moradores, a dança do coco foi introduzida na localidade por um pescador que aportou na praia do Balbino, chamado Luiz Coqueiro, que nasceu, aproximadamente, em 1910 em Macau, sítio da comunidade do Canto do Mangue, no Rio Grande do Norte. Em sua cidade natal, aprendeu a embolar o coco. E, quando se mudou para Balbino, após casar-se com Dona Carminha, ele ensinou a dança aos moradores da localidade (FARIAS, 2012).

⁵³ Informações disponível em: <https://www.semace.ce.gov.br/2010/12/09/area-de-protecao-ambiental-do-balbino/>. Acessos em 10 jun. 2022.

⁵⁴ “Dona” Francisca, 80 anos, trabalha como rendeira e foi a primeira presidenta da Associação de Moradores do Povoado de Balbino.

⁵⁵ Esse período vivido pela comunidade de Balbino será abordado no próximo capítulo.

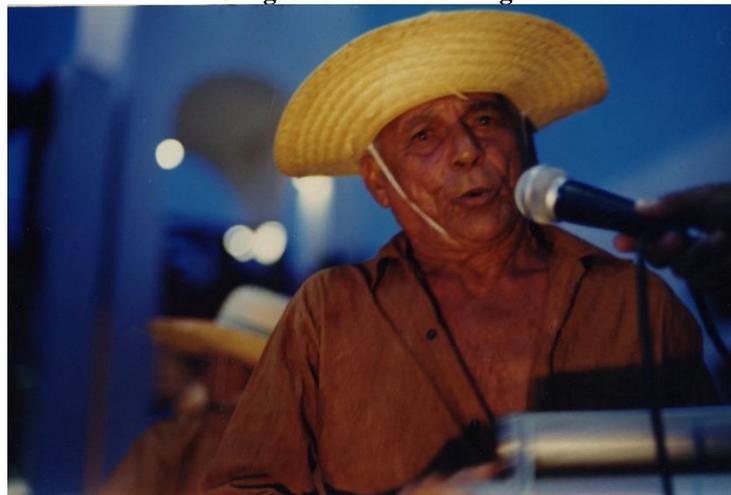
Figura 14 – Mestre Luiz Coqueiro e família.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Luiza de Sena Silva.

Anos depois, chegou à comunidade outro migrante que também sabia cantar e que, com a morte de Mestre Luiz Coqueiro na década de 1990, assumiu a maestria do grupo. Estou falando de Mestre Nel Chagas, mais conhecido como “Tio” Nel, que nasceu em Chorozinho, em 1920 e, em 1940, mudou-se para Pratiús, distante 6km do Balbino. O Mestre ficou bastante conhecido na localidade e nas praias vizinhas por sua rapidez e talento na produção das emboladas de coco, ele definia-se como: “pescador, cabo de enxada, cantador de coco e de embolada. [...] Eu não canto de leitura, o meu livro é a minha cabeça. Na hora em que eu abrir a boca, a palavra já está feita” (O Povo, 31 mai. 1997, p.14.).

Figura 15 – Mestre Nel Chagas cantando no Dragão do Mar nos anos 2000.



Fonte: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Francisca Anastácio⁵⁶, filha do Mestre Nel, e atual Mestra do grupo de Balbino, fez um coco em homenagem ao seu pai, enaltecendo o seu talento, citando o nome dos cocos que ele cantava e expressando a saudade que tem dele, como podemos observar:

Meu Benzim

Meu benzim não chore não
 Meu benzim não vá chorar
 Que nosso amor foi embora pra nunca mais voltar

Eu não sei cantar repente
 Mas quero homenagear
 A quem deu tanta alegria à cultura popular

Meu benzim não chore não
 Meu benzim não vá chorar
 Que nosso amor foi embora pra nunca mais voltar

Meu pai era repentista, mesmo não sabendo ler
 Cantar Coco de embolada era seu maior prazer
 Cantar Coco de embolada, fazer repente na hora
 Deus lhe deu esse talento que ficou para a História

Cantava o Mineiro-pau, Meu benzim não vá chorar
 Ô Dalina e Ô Helena, Eu vou deixar de pecar
 Ô Nair tem pena d'eu, Passador deixa eu passar
 Entre muitos também tinha o Navio a Paraná

Meu benzim não chore não
 Meu benzim não vá chorar
 Que nosso amor foi embora pra nunca mais voltar

Tudo passa neste mundo
 Não pode passar o tempo
 Hoje só resta a lembrança do cantador de repente
 (Francisca Anastácio, Pratiús, 9 dez. 2012)

Mestre Nel ficou no comando do grupo até o seu falecimento, em 1994, quando a dança passou por um processo de desarticulação na comunidade e os líderes comunitários, sobretudo seu Miguel, esforçaram-se para reestruturá-la e organizá-la. Nesse momento, não havia nenhum dançador que soubesse embolar como Mestre Nel para assumir o canto, então, a localidade passou a brincar ao som de CD's ou com a participação de Mestres de outros grupos, sobretudo do Iguape.

Anos depois, quando desenvolvi a pesquisa que deu origem à Monografia de História, intitulada “‘O coco vem de dentro da gente’: ressignificações culturais da dança do coco em Balbino – CE (1997-2012)” (FARIAS, 2012), o canto estava sendo tocado por jovens da comunidade, sobretudo por Josivan, que tinha 23 anos, e trabalhava na construção civil.

⁵⁶ Mais conhecida como “Dona” Dulce, tem 68 anos e é filha de seu Nel Chagas com dona Francisca Rosa, e vive em Pratiús.

Figura 16 – Josivan cantando o coco e batendo no atabaque, em 2012.



Foto: Elaborado pela autora.

No entanto, Josivan não ficou muito tempo à frente do grupo. Logo deixou o posto de cantador por motivos pessoais e a cantoria passou a ser assumida por diferentes jovens, sem ter um Mestre fixo e reconhecido pelos brincantes. Essa realidade estendeu-se até 2018, quando no Encontro SESC Povos do Mar, o grupo anunciou que Francisca Anastácio, mais conhecida como “Dona” Dulce, filha de mestre Nel Chagas, seria a nova Mestra do grupo. Sobre esse momento, seu Miguel relembra que:

O grupo do Balbino é bem antigo, já faz oito anos que eu trago o grupo para cá pro SESC. A gente teve muitas fases no grupo. Teve o Luiz Coqueiro, teve o “Tio” Nel, e depois ficou um luto, teve o Josivan, teve o Lorão, mas os convites também pararam muito e foi difícil ter um Mestre, mas eu continuei tentando organizar com os jovens, porque a gente não pode parar, agora temos Mestra Dulce, eu fui convidar ela para ela assumir e ela aceitou. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Figura 17 – Mestre Dulce cantando o coco no Encontro SESC Povos do Mar em 2018.



Fonte: Elaborado pela autora.

No grupo de coco do Balbino todos dançam com a roupa artesanal do pescador, o chapéu de palha e os pés descalços. Até o período em que o Josivan estava à frente do canto, o grupo era composto somente por homens. Contudo, depois houve uma abertura e meninas e meninos passaram a integrar o grupo, que dança ao som do ganzá e do atabaque. A dança realizada é chamada de coco tombado e diferencia-se dos demais por ocorrer em duas fileiras paralelas, como conta seu Miguel: “Nosso coco tem diferença. Nossa dança é outra. Nosso coco tem um ritmo diferente e a dança se dá em filas, a maioria é em roda. Nós dançamos todos juntos”. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Assim, nessa modalidade de coco dançada pelos moradores de Balbino, enquanto o embolador canta o refrão, os dançadores estão em suas posições nas filas paralelas respondendo e batendo palmas e, quando a embolada é entoada, as filas aproximam-se e os dançadores que estão em posição correlata realizam o sapateado em clima de disputa.

Figura 18 – Coco do Balbino no Encontro SESC Povos do Mar em 2019.



Fonte: Elaborado pela autora.

2.3 “Hoje eu vou dançar um coco, os coquistas vêm na areia e é gostosa a brincadeira”: memórias sobre o dançar no “tempo velho”

Ao buscar entender a introdução da dança nas comunidades e como era vivenciada no passado, deparamo-nos com a memória coletiva sobre o dançar o coco. Maurice Halbwachs (1990, p. 36), ao falar sobre memória, afirma que “se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo”.

Partindo dessa definição do autor, podemos afirmar que nos deparamos com uma memória coletiva sobre o coco, porque os dançadores entrevistados falam de um tempo passado marcado pelo começo da dança na comunidade. Além disso, esse tempo passado ainda influi suas vidas, pois eles permanecem realizando essa dança, ou seja, o acontecimento lembrado ainda é considerado significativo. Essa memória é partilhada em uma narrativa que é reproduzida pelos dançadores sofrendo pequenas variações, que representam, também, a memória individual de cada um, ou seja, a forma como cada um significou e relembra desse momento.

Essa memória coletiva sobre o coco pode também ser compreendida como uma memória larga, inspirada nas noções de memória larga e de memória curta de Silva Cusicanqui (2010, p. 9):

Las fuerzas aymaras del altiplano sostenían un horizonte de memoria larga que les vinculaba con la insurrección de Tupaj Katari a fines del s. XVIII. En el campesinado quéchua hablante y mestizo de los valles, primaba el horizonte de memoria más corta asociado con la revolución nacional y la reforma agraria de mediados del s. XX.⁵⁷

As ideias de memória larga e de memória curta possuem associação temporal com o horizonte histórico dos grupos, estando relacionada à construção identitária e, no caso estudado pela autora, de resistência. No nosso campo, não temos um horizonte histórico que remeta a séculos, já que as comunidades possuem origens recentes, mas, dentro de um processo de tessitura de uma história comunitária, temos a rememoração de um tempo antigo de modo a mostrar um percurso da formação da dança e da comunidade. Então, quando em suas memórias coletivas remetem a esse tempo antigo, compreendemos essa memória como larga, já quando remetem às vivências mais recentes, entendemo-la como memória curta.

⁵⁷ “As forças aymaras do altiplano mantinham um horizonte de memória longa que as ligava à insurreição de Tupaj Katari no final do século XVIII. No campesinato dos vales de língua quéchua e mestiça, prevaleceu o horizonte de memória mais curto, associado à revolução nacional e à reforma agrária de meados do séc. XX.” (*tradução nossa*).

Na memória coletiva sobre o coco, encontramos a referência ao tempo passado relacionado à introdução da dança nas comunidades onde vivem, sendo ele denominado de “tempo velho”. Nesse tempo passado que não possui uma datação tão certa, a dança é lembrada a partir de algumas características que estavam envolvidas em sua realização e que estão relacionadas, são elas: o improviso, o tempo e a ludicidade.

O improviso está relacionado ao fato de que a dança não era planejada, no sentido de não existir um grupo fixo para dançar, figurino apropriado, ensaios para treinar e organizar a realização da dança e, além disso, os instrumentos utilizados para proporcionar a batida do coco eram construídos de maneira improvisada, fazendo uso dos recursos existentes na época para elaborar o caixão e o ganzá.

O caixão, por exemplo, era produzido com a utilização de caixas de madeira ou com uma caixa de querosene que era colocada dentro de outro caixote a fim de produzir um som alto quando o tocador batesse na sua superfície, como podemos observar nas falas a seguir.

No tempo antigo era um caixão de madeira, um caixão tipo de sabão. Mas hoje em dia é um tambor, um tarol mesmo, e quem bate é o seu Assis. A dança do Coco é uma dança que a gente dança com o ritmo do tarol, ou do caixão, e se o caixão cair, o embolador dá uma ratada. (Zé Santos, Fortaleza, 20 ago. 2017)

Papai usava muito uma lata de querosene para fazer o caixão, ele botava dentro dos caixotes que vinha frutas. E aí tinha o ganzá também. Hoje continua o caixão, mas sendo mais profissional, e o ganzá. (José Antônio de Andrade, Fortaleza, 20 ago. 2017)

Já o ganzá era construído por meio de latas de leite ou de outros produtos consumidos, sendo colocado dentro da lata diferentes materiais, como sementes, pedras, grãos de alimentos, etc. Alguns dançadores lembram essa produção, como podemos observar nas falas a seguir:

Na época, usava um caixão e um ganzá, mas tudo improvisado, o ganzá era com uma lata de leite ninho, sabe? Colocava coisa dentro para fazer barulho quando balançava. (Hugo Pereira de Andrade, Fortaleza, 23 ago. 2018)

Os instrumentos era um ganzá e um caixão. A gente pegava um caixão de carga de jumento, aí botava uma lata de querosene dentro para fazer o som. O ganzá a gente colocava um grão ou pedra dentro de uma lata, aí a gente fazia o barulho, até uma lata de leite mesmo. (Miguel Ferreira Faustino, Fortaleza, 23 ago. 2018)

A segunda característica do coco no “tempo velho” é o tempo da dança. Esse possui duas dimensões: a duração da performance e o dia de sua realização. Quanto à primeira dimensão, temos que a dança não possuía hora para acabar, ela começava no início da noite e

ia até o dia amanhecer, sem um controle sobre o tempo dos dançadores e dos cantadores pararem de dançar e de cantar, apesar dela começar e acabar. Quanto à segunda dimensão, temos que a dança ocorria, normalmente, aos finais de semana, sexta-feira, sábado e domingo, pois eram os dias em que os pescadores voltavam do mar e já não estavam mais trabalhando. Podemos perceber essas dimensões na fala do dançador do grupo do Balbino Pedro Francisco Faustino⁵⁸:

Mas era muito bonito, a gente passava, no início dessa caminhada, a gente comprava aqueles galpão novo ali onde é a Associação, a gente chegava ali 6:00 horas da manhã numa sexta feira e dançava coco até sábado de manhã, a noite todinha, só aquela ruma de homi e aquele mulheril ali tudo assistindo. [...] (Fortaleza, 18 dez. 2010).

Por fim, temos a última característica: a ludicidade. A ludicidade no “tempo velho” está relacionada à diversão proporcionada por meio da dança. Foi muito frequente no trabalho de campo depararmos com expressões como “os pescadores se divertiam muito dançado”; “era a diversão daquela época”, como podemos observar na fala de Mestre Aldenor em depoimento publicado no documentário SESC Povos de Beira Mar (2011):

O coco era uma dança indígena, então isso veio, assim como os índios tem suas tradições dançando em suas tribos né, tinha essa dança na época. Então, os pescadores pegaram o ritmo das danças deles para fazer uma brincadeira como diversão. Então, quando eles terminavam de pescar na semana aos domingos, aí eles iam brincar, a brincadeira era isso. (*transcrição nossa*)

O Mestre associa a diversão ao formato da dança colocada como uma brincadeira. Esse termo “brincadeira” também foi bastante recorrente nas entrevistas que fizemos não só para falar do coco no “tempo velho”, como também para referir-se a ele no “tempo presente”, embora, percebamos que com sentidos diferentes. No “tempo velho”, por ter as características que aqui apresentamos – o improvisado, o tempo do final de semana, a duração indeterminada e a ludicidade –, o coco ocupava o lugar da brincadeira na comunidade e na vida de seus moradores. Esse lugar ocupado pela dança também se justificava pela ausência de uma brincadeira que divertisse os pescadores na época, como podemos ver nas falas a seguir.

Nos tempos velhos a gente tava os pescadores vivendo aquelas coisas difíceis, chamava 10, 15 pescadores e falava: Rapaz, vamos brincar os cocos? Aí nós íamos para debaixo do sol quente e ia brincar. Porque naquela época não tinha brincadeira, a brincadeira era essa, tinha que usar. (Francisco Braga Mendes, Fortaleza, 20 ago. 2017)

Meu pai e mestre Chico Casueira brincavam muito nos bares, brincavam pela diversão mesmo, era a brincadeira daquela época, divertia eles e quem tava assistindo da comunidade. (Aurílio Costa, Fortaleza, 23 ago. 2018)

⁵⁸ “Seu” Pedro era “filho do Balbino”, como dizia, entretanto foi morar em Fortaleza desde 10 anos de idade, foi o segundo presidente da Associação de Moradores do Balbino e era dançador de Coco.

Essa vivência da dança do coco como brincadeira remete-nos à uma busca para compreender o lugar do brincar na cultura. Trazemos então as reflexões de Johan Huizinga (2007, p.11-13) que estuda a ludicidade na cultura humana a partir do jogo, que possui as seguintes características:

Chegados, assim, à primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Uma segunda característica, intimamente ligada à primeira, é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida “real” para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. [...]

O jogo distingue-se da vida “comum” tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira de suas características principais: o isolamento, a limitação. É “jogado até ao fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprios. [...]

O jogo inicia-se e, em determinado momento, “acabou”. [...] e há, diretamente ligada à sua limitação no tempo, uma outra característica interessante do jogo, a de se fixar imediatamente como fenômeno cultural. Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. Pode ser repetido a qualquer momento [...]

Desse modo, segundo o autor, há quatro características essenciais do jogo: a liberdade, a temporalidade de sua realização, a limitação, a de ser um fenômeno cultural. Quando olhamos para o coco no “tempo velho” encontramos essas mesmas características. Por exemplo, a liberdade é encontrada no fato de que dançava quem queria dançar, era uma ação voluntária e motivada pelo prazer, além de ser realizada sem planejamento. Quanto à temporalidade, o coco separava o tempo real do “trabalho” do tempo criado para brincar. Já a limitação é percebida no fato de que, apesar de não ter uma duração determinada no “tempo velho”, um horário combinado para iniciar e finalizar a dança, o coco começava e acabava. Por fim, o coco também era um fenômeno cultural, já que permanece sendo lembrado na memória dos brincantes e reatualizado nos seus corpos e vozes no tempo presente, sendo considerado uma tradição desses grupos.

Hoje, o coco não ocupa mais o lugar da brincadeira nas comunidades, por conta do processo de emergência pública⁵⁹ que vivenciou. Porém, mesmo assim, atualmente, a dança permanece sendo associada à brincadeira. Essa associação, para os sujeitos, parece ter mais relação com a alegria⁶⁰ emanada ao dançar no presente. E, pensando conforme às características listadas por Huizinga (2007), o coco permanece sendo praticado com liberdade, sendo uma ação voluntária, tendo uma temporalidade diferente da vida real para sua realização, além de um tempo fixo pré-determinado antes do início da brincadeira, e, por fim, mantem-se como um

⁵⁹ Esse processo de emergência pública será investigado no próximo capítulo da tese. A partir dele, a dança ganha o formato de apresentação, que iremos abordar no último capítulo da tese.

⁶⁰ Essa alegria proporcionada pelo dançar será trabalhada no último capítulo da tese.

fenômeno cultural que é perpassado pelas memórias de seus brincantes enquanto tradição familiar e local.

3 A EMERGÊNCIA PÚBLICA DOS COCOS DO LITORAL CEARENSE: TURISMO, TERRA E IDENTIFICAÇÃO (1968-2019)

Este capítulo é um esforço de recomposição histórica e sociológica do que chamamos de emergência pública dos cocos do litoral do Ceará. Essa noção, de emergência pública, é inspirada na ideia de construção social e política dessa dança no espaço público, sendo esse também um constructo social.

Temos como referência teórica para compreender esse novo lugar assumido pelos sujeitos dançantes conceitos e ideias de autores como Hannah Arendt (1995), Orlando Fals Borda (2002a, 2002b), Paulo Freire (1987), Enrique Dussel (1993; 1995), Renato Ortiz (1992) entre outros. Resumidamente, a emergência pública corresponde a (re)territorialização do dançar, que passa a ser praticado fora das comunidades, permitindo uma visibilização estética e política da dança, além de transformar as experiências dançantes dos sujeitos através das quais eles afirmam uma identidade própria.⁶¹

Com base em entrevistas, em reportagens de jornais, em programações de eventos e em *Anuários do Ceará*, percebemos que esse processo de emergência pública se dá de forma heterogênea, ou seja, diferente em cada grupo e, em pelo menos três momentos ou fases, sendo

⁶¹ Assunto explorado no último capítulo desse trabalho.

que, por vezes, um momento não começa somente quando o outro termina, assim, eles podem coexistir. Nesse sentido, cada tópico deste capítulo aborda um dos momentos do processo estudado.

O primeiro momento da emergência pública ocorre entre 1968 e 1989, anos marcados pelo investimento em políticas públicas de turismo na zona costeira do Estado a partir da articulação entre natureza e folclore (OLIVEIRA, 2015; PEREIRA, 2006). Nessa época, o governo e a imprensa, com base no discurso folclorista, intentaram a promover o litoral do Estado retratando na cultura dos seus moradores elementos de uma “cearensidade”, isso é, de uma identidade cearense. Assim, eventos culturais começaram a ser realizados e os cocos, como os do Pecém, do Iguape e de Majorlândia ganharam visibilidade pública.

O segundo momento, é temporalmente demarcada pelo final da década de 1980 e pela década de 1990, quando ocorreu a ascensão de jovens empresários ao Governo do Estado do Ceará (FALCÃO, 2010; BARBALHO, 2007a, 2007b; NOBRE, 2008; GONDIM, 1995), culminando na especulação imobiliária e na intensificação de investimentos na área costeira. Cada comunidade estudada respondeu de forma singular a esse contexto. Balbino e Pecém, por exemplo, organizaram-se politicamente e articularam-se com algumas instituições e agentes sociais com os quais construíram táticas de resistência em defesa de seus territórios.

Percebemos que, nesse período, foram também promovidos diversos eventos culturais em Fortaleza que contaram com a participação, sobretudo, do grupo de coco do Balbino, que até então não havia aparecido na cena pública cearense. A dança, nesse momento, tornou-se “arma” política de luta identitária, pois, enquanto permitia a diferenciação de uma Comunidade com relação a outra, também possibilitava a legitimação do grupo e de seu território.

Por fim, o terceiro momento remete aos anos 2000 e a atuação do Serviço Social do Comércio – SESC/CE, que consolidou o processo de emergência pública desses grupos. Buscando favorecer o desenvolvimento turístico comunitário, o SESC iniciou a realização de ações de aproximação com e entre os moradores do litoral cearense, como a promoção dos eventos “Terreiro da Tradição” e “Povos do Mar” (LEITÃO, 2017), que, em suas primeiras edições, já contavam com a participação dos cocos do Iguape, do Pecém, de Majorlândia e do Balbino, além de outros. O evento Povos do Mar que, desde 2010, ocorre anualmente, fortaleceu o discurso do coco como tradição dos povos litorâneos e prática de socialização.

Esse fortalecimento carrega uma ambiguidade de ser tanto uma expressão da resistência desses povos litorâneos em manter viva e persistir no exercício dessa dança e de suas culturas, como também é resultado de ações de apropriações do Estado, via SESC, das

práticas e saberes dos povos tradicionais, como incentivo para o turismo e o desenvolvimento do Estado, como veremos ao longo do capítulo.

3.1 Os cocos entram no “roteiro do sol”: a dança como produto turístico e folclórico (1968-1980)

Quando falamos em emergência pública dos cocos, estamos tratando do processo de aparecimento dessa dança no cenário público cearense. Nesse lugar, público, o coco ganha visibilidade e passa a ser conhecido e reconhecido por diferentes discursos, como jornalístico, intelectual, governamental e empresarial.

O substantivo emergência vem do verbo emergir, que, segundo o dicionário Houaiss, é *emergis* do latim, e significa “sair de”, “elevar-se”, “levantar-se”, “aparecer”, “mostrar-se” e “nascer”. Ainda segundo esse dicionário, o termo também pode ter o sentido de “torna-se claro ou compreensível”. Destarte, etimologicamente, emergir tem o sentido de vir à tona, boiar, vir para fora algo que estava oculto, é como se o coco saísse das ondas do mar, ou melhor, das areias das praias.

A busca de suportes teóricos que permitissem acompanhar essa emergência pública dos cocos no Ceará, moveu-se na direção de autores como Paulo Freire (1987) e Enrique Dussel (1995), que realizaram uma crítica ao modelo de racionalidade ocidental, baseada no questionamento do conhecimento dominante em nossas sociedades latino americanas, centrado em uma lógica racional europeia, colonizadora, e defenderam formas alternativas de construção do saber, que se sustentam por procedimentos pedagógicos e filosóficos que se apoiam em nossas próprias tradições culturais.

Paulo Freire (1987), por exemplo, desenvolveu a proposta e a prática de uma pedagogia libertadora, desalienante e humanista. Essa pedagogia teria dois momentos: o primeiro em que os oprimidos revelam o mundo da opressão e buscam transformá-lo, e o segundo em que, no mundo transformado, essa pedagogia passa a ser “a pedagogia dos homens em permanente libertação. Em qualquer destes momentos, será sempre a ação profunda, através da qual se enfrentará, culturalmente, a cultura da dominação” (FREIRE, 1987, p. 16).

Já Enrique Dussel (1995, p. 24) propõe uma filosofia da libertação construída a partir da realidade da América Latina, que se centra no outro, no excluído, no pobre, naquele que clama por justiça, e que por muito tempo foi encoberto em uma “cultura do silêncio” pelos colonizadores:

El europeo, y por ello su filosofía, ha universalizado su posición de dominador, conquistador, metrópoli imperial y ha logrado, por una pedagogía inconsciente pero prácticamente infalible, que las élites ilustradas sean, en las colonias, los subopresores que mantengan a los oprimidos en una 'cultura de silencio', y que, sin saber decir 'su' palabra, sólo escuchen - por sus élites ilustradas, por sus filósofos europeizados una palabra que los aliena: los hace otros.⁶²

Nesse sentido, os oprimidos não tinham espaços para terem suas palavras, suas práticas, suas culturas manifestadas, aceitas, reconhecidas ou valorizadas, pelo contrário, eram definidos por uma visão alienante vinda do outro. Essa filosofia da libertação instituiu que o outro oprimido, que não faz parte do mundo dominante por estar fora do sistema vigente, pode se revelar, falar e se mostrar por meio de sua história e de sua cultura.

Ambos os autores tiveram como foco a formulação de uma crítica à colonização, aos poderes hegemônicos e às formas de controle social que o domínio dos colonizadores impôs e deixou de herança em nossas sociedades colonizadas, que sobreviveram no processo de descolonização e formataram as estruturas e as relações sociais locais. A centralidade das formas sociais colonizadoras e de seus modos de conhecimento, alinhados às elites brancas europeias, se tornaram suporte para as elites brancas brasileiras, que organizaram formas de excluir e de repudiar as manifestações culturais de grupos etnicamente diferenciados e de outras minorias marginalizadas, como das classes pobres das sociedades.

Nesse sentido, quando nos debruçamos sobre a vida, as histórias, mitos e culturas de grupos sociais e etnicamente diversos em nossas sociedades, percebemos que houve uma produção social de suas ausências, porque o conhecimento dominante em uma sociedade é capaz de desqualificar, descartar e reduzir a importância de fenômenos, de saberes, de grupos etc. A invisibilização forjada na trama social, no entanto, não anula a existência do invisibilizado. Em contrapartida, a emergência de fenômenos, saberes e grupos também resultam de uma produção social, que pode ter na cultura um importante elemento de resistência.

Segundo Borda (2002a), ao analisar os povos ribeirinhos da costa colombiana, a resistência popular de alguns deles se deu por meio da contra violência, ou seja, de um enfrentamento direto, enquanto de outros povos se deu por meio de ações mais sutis, mas tão eficazes quanto o combate direto:

No obstante, debe quedar claro para nosotros que el pueblo común es más inteligente, sagaz y malicioso de lo que estos simplistas postulados implican. La vida misma se lo

⁶² “O europeu, e, portanto, sua filosofia, universalizou sua posição de dominador, conquistador, pertencente à metrópole imperial, e conseguiu, por meio de uma pedagogia inconsciente, mas praticamente infalível, que as elites iluminadas sejam, nas colônias, os subopressores que mantêm os oprimidos em uma 'cultura do silêncio', e que, sem saber dizer 'sua' palavra, eles apenas escutam – através de suas elites esclarecidas, através de seus filósofos europeizados – uma palavra que os aliena: ela os torna outros.” (*tradução nossa*)

ha enseñado. Por ejemplo, la cultura que llamamos popular (indispensable en análisis de luchas de clases) ha tenido fuente y defensa propias en esas formas de resistencia oculta, innominada, de las gentes de las bases campesinas e indígenas, que muchas veces se disfraza de humor, de sarcasmo o de doblez, y que puede llegar hasta la autoimpresión. Esta cultura popular, como expresión de resistencia y afirmación de las clases subordinadas, permite adquirir una "identidad regocijante y combativa" que es elemento de la conciencia propia de clase frente a los grupos superiores; es como una versión real y sólida de lo que se ha llamado "identidad cultural nacional" (p. 51B-52B).

Desse modo, segundo o autor, a chamada cultura popular mostrou-se potente enquanto instrumento de defesa e de formas de resistência sutis, que por vezes podem parecer ocultas ou disfarçadas, mas que são vibrantes e possibilitam a afirmação de identidades e a sobrevivência de grupos sociais.

Percebemos que a construção das ausências, assim como das emergências dos grupos e das comunidades, pode ocorrer no espaço público. A palavra público, tem sua origem etimológica derivada do latim, *publicus*, relativo ao povo, aberto a toda comunidade. Hannah Arendt (1995), ao definir a esfera pública, a estabelece através de dois fenômenos que se relacionam, mas não são idênticos.

O primeiro diz respeito à aparência, pois tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos, é compartilhado e, por isso, cria uma realidade: “Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. [...] A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos [...]” (ARENDRT, 1995, p. 59-60).

No entanto, a autora ressalta que há uma seleção do que pode ou não ser visto e ouvido no mundo público, tendo em vista que neste: “só é tolerado o que é tido como relevante, digno de ser visto ou ouvido, de sorte que o irrelevante se torna automaticamente assunto do privado” (ARENDRT, 1995, p.61). Apesar da discordância quanto à irrelevância do privado, ressaltamos que a emergência de algo ou alguém na cena pública está diretamente relacionada a interesses e a relações de poder que a legitima como relevante naquele dado momento.

Em segundo lugar, o termo público reflete o próprio mundo, pois é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Esse mundo público: “tem a ver com o artefato humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. [...]” (ARENDRT, 1995, p.62). Esse mundo público, construído socialmente, é, portanto, plural, já que é praticado por diferentes sujeitos que ocupam diversos lugares.

Particularmente, as ideias que nos interessam aqui estão relacionadas ao fato de que, por muito tempo, nas Ciências e no mundo público, grupos sociais foram marginalizados ou esquecidos. Essas ausências ocorreram em decorrência de relações de poder que, excluía-

desses lugares todos aqueles que eram definidos como “outros” pela elite. Assim, esses povos e suas manifestações culturais foram criando formas de resistência para sobreviver enquanto grupos, por exemplo, a partir de suas performances culturais.

No caso dos cocos do litoral cearense, vamos percorrer, histórica e sociologicamente, o processo de produção de sua emergência pública, ou seja, a produção política e social de sua existência visível e aparente para todos, que cria uma realidade sobre o mesmo e seus praticantes, e que o leva a um espaço em que “aparece”, “é visto e ouvido”, “é compartilhado”; nesse sentido, também tangenciaremos as suas ausências.

O texto mais antigo encontrado sobre os cocos no Ceará é o poema *O Coco*, de Juvenal Galeno, publicado pela primeira vez em 1865. Ele apresenta algumas características dessa performance cultural, como pode-se perceber abaixo.

Folgue, folgue, minha gente,
 Que uma noite não é nada;
 A boca da noite⁶³ o coco,
 O coco de madrugada.
 [...]
 A boca da noite o coco
 Alegra a quem está doente,
 O coco de madrugada,
 É bom coco, acorda a gente.
 (GALENO, 2010, p. 395-396)

Com base no poema, é possível inferir que já havia uma percepção dessa dança, relacionada ao período do dia em que se dançava coco – durante a noite – e a duração da brincadeira – que se estendia até a madrugada. Ele também reforça a alegria que emanava do coco, que chegava até a animar o doente. Todavia, não há no poema nenhuma intenção de localização dessa performance, ou seja, a referência a um território, um tempo demarcado ou mesmo sujeitos produtores.

Nos periódicos cearenses também encontramos referência aos cocos que remetem ao século XIX. Assim como o poema *O Coco* (2010), essas são bastante genéricas ou mesmo pontuais, já que citam a dança junto a outras manifestações ou em construções poéticas, sem

⁶³ Expressão utilizada pelos coquistas para referir-se ao início da noite.

oferecer muitas informações sobre ela. É o caso da poesia *Viola*, também de Galeno, publicada no jornal *O Pão*⁶⁴ (1895, p. 7), que em um de seus versos diz:

Ninguém nos vence no côco.
Muito menos no baião...
Viola, minha viola.
Viola d'uma função!

E de um texto publicado no jornal *O Meirinho*⁶⁵:

Mosquitos, moscas, baratas,
Lagartos, gias, sócos,
Cutias, raposas, gatas,
Persevejos e potós,
Venham, a hora é chegada!
É só de côco o baião,
Que a Dondon engraçada
Acorda do violão!
(1883, p. 4)

Já no jornal *O Lápis*⁶⁶, encontramos uma crônica que ressalta características mais específicas do coco dançado naquela época.

Na casa da Chica Bóla
Em noite de S. João,
Estalando a castanhola,
Dansa-se o côco, o baião...
(1895, p. 2)

Como é possível perceber, há uma tentativa de localização do dançar, mesmo que ainda vaga, que se revela no período do dia e na época do ano que se dançava – em noites de São João – e do lugar em que a dança ocorria – moradias, junto com outras manifestações, como o baião. O texto também faz remissão a um instrumento utilizado: a castanhola, que produz uma sonoridade bastante diferente dos cocos de praia e nunca foi mencionada como um instrumento usado pelos sujeitos com os quais esta pesquisa foi construída.

Mesmo com esse esforço de localização, foi somente entre os anos 1910 e 1920 que encontramos reportagens indicando a existência da dança do coco em um município

⁶⁴ Jornal criado pela Padaria Espiritual, grupo de intelectuais cearenses que valorizavam a realidade popular brasileira, considerada definidora da identidade nacional. O Jornal funcionou entre os anos 1892 e 1896 (CARDOSO, 2006).

⁶⁵ Jornal considerado crítico e literário, fundado em 1874, mas sobre o qual não encontramos muitas informações. (MESQUITA, 2021)

⁶⁶ Não encontramos trabalhos sobre o periódico. No site da Biblioteca Nacional, há a informação de que era um periódico artístico e noticioso. Há exemplares disponíveis de 1895.

cearense. Elas falam sobre festas em Sobral⁶⁷ e, em seus textos, a dança aparece ou em tom humorístico ou de denúncia (O Rebate, 1910; A Lucta, 1921)⁶⁸. De maneira geral, nessa época e lugar, as festas de coco eram vistas como profanas e perigosas.

Para completar a educação criminosa destes infelizes, que durante os dias vagam pelas nossas ruas para satisfazerem as necessidades do estomago, sem olhar os meios, havia de nos aparecer agora o Côco para lhes proporcionar as dâlias da alma.

Este côco é um colesterol das festas profanas, dos Reis Magos e que nos Estados do alto norte, não sabemos bem porque, como o boi bumbá, se pratica nas festas de S. João.

De forma que já o conhecíamos nas festas de Natal e Reis, mas em pleno abril, é, com franqueza, uma inovação que só mesmo por uma ironia do destino, que dazeje contribuir para o aumento da prostituição e da desordem, o podemos aceitar.

Consiste o famigerado Côco, num troço de desocupados que sem espirito e sem nenhuma utilidade saem travestidos de indígenas, pelas noites enluaradas adansar umas coisas pagãs em qualquer casa que lhes pague. (A Lucta, 1921, n.p.)

Como é possível observar, além de localizar a existência do coco na cidade de Sobral, a reportagem estigmatiza a dança como de desocupados e de marginais. Além de se dançar na época do São João, como dito anteriormente na matéria do Jornal O Lápis (1985), também ocorria coco durante as festas dos Reis Magos e o Natal.

Ainda na reportagem, outras características são acrescentadas à dança, como o figurino utilizado por seus praticantes, que remetia à ancestralidade indígena. Contudo, ao invés de exaltar-se essa herança étnica, ela é associada ao paganismo, à prostituição e à desordem. Assim, podemos dizer que o coco era visto de maneira pejorativa, sendo ofensivo ao progresso, à ordem e à moral cristã, que se almejavam para conquistar a civilização e a modernidade desejada naquela época.

Ao longo do tempo, como pudemos perceber, os cocos foram atribuídos a pretos, a mestiços, a desocupados, a pobres, a marginais, a indígenas, sofrendo, pois, uma forte desqualificação, aspecto que também foi percebido por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala (2000) quanto ao coco da Paraíba. Essa posição subalterna que a dança ocupava no imaginário social do início do século passado reflete um “colonialismo interno”, efeito do passado colonial e imperialista do Brasil, que pode ser compreendido com base em Dussel (1993).

⁶⁷ Localizada na região Norte do Ceará, a cerca de 235 quilômetros da capital cearense, o município foi fundado em 1841. Informações disponíveis em: <https://sobral.ce.gov.br/a-cidade/historia>. Acesso em: 6 out. 2021.

⁶⁸ O jornal O Rebate foi fundado em 1907 por Vicente Loyola, jornalista sobralense, e perdurou até 1919. O jornal A Lucta (1914 – 1924) foi fundado pelo jornalista e poeta Deolindo Barreto. Ambos os periódicos eram bastante combativos e representavam ideias do Partido Republicano Democrata. Sendo considerados progressistas e liberais, apresentavam matérias críticas com relação à política local e nacional. Além disso, suas reportagens também criticavam algumas tradições e costumes da cidade, mostrando a realidade do povo. Contudo, ao defenderem a modernidade, acabavam tendo posturas conservadoras e controladoras com relação a alguns comportamentos ou grupos sociais, como as mulheres. (MELO, 2013; BARROSI, 2013)

Esse autor, ao criticar à razão moderna, percebe que ela se baseia na consolidação de um paradigma social colonizador que nega e invisibiliza todo e qualquer elemento alusivo ao pensamento indígena na América Latina: “Todo o ‘mundo’ imaginário do indígena era “demoníaco” e como tal deveria ser destruído. Esse mundo do Outro era interpretado como o negativo, pagão, satânico e intrinsecamente perverso” (DUSSEL, 1993, p. 60).

No início da década de 1920, não era apenas em Sobral que as práticas populares eram marginalizadas. Segundo Figueiredo Filho, nesse mesmo período, diversas danças e músicas foram proibidas de acontecer pelas ruas da cidade do Crato⁶⁹, porque:

[...] tudo o que não vinha de fora, não estava de acordo com a civilização que começava a penetrar no interior. Não podíamos, de forma alguma, apresentar-nos ao visitante. Vindo do litoral, com músicos tão bisonhos e primitivos. O estudo do folclore estava bem no início. A tradição apresentava-se como inimiga número um do progresso. (FIGUEIREDO FILHO, 1972, p. 81)

No final dos anos 1920, não obstante, o coco, assim como as práticas compreendidas como folclore, passou a ser visto de maneira diferente pelo governo, pela imprensa e pela população. Em 1928, Mattos Peixoto, último “presidente” do Estado do Ceará (1928-1930), manifestou interesse pelo que, naquela época, era considerado folclore regional. O político viajou pelo território e, em Cascavel, foi recebido com danças e leituras de livros folclóricos (O Ceará⁷⁰, 18 dez. 1928, p. 6).

Também em 1928, o coco começou a aparecer de outra maneira nas páginas dos jornais. A dança passou a ser noticiada em eventos na capital, Fortaleza, e em textos sobre a cultura local. Os discursos sobre o coco, diferente dos divulgados no início da década, também ganharam conotação positiva de exaltação, apreciação e reconhecimento.

Na sede do *Sport Club Magoary*⁷¹, por exemplo, dançou-se o coco no carnaval de 1928, como pode ser visto a seguir: “Dansa-se o Côco e outras novidades. Os blocos camaradescos terão entrada franca se for fantasiados. Sol, luz, flores, serpentinas, alegria, prazer, ordem, eis o que será a tarde carnavalesca do Magoary.” (O Ceará, 9 fev. 1928, p. 9).

Considerado uma novidade para as pessoas de maior poder aquisitivo, o coco ganhou destaque em carnavais e em outras celebrações, adentrando aos salões. Um ano depois, esteve presente na programação de posse da diretoria do Centro Acadêmico Clóvis Beviláqua

⁶⁹ Fundado em 1853, o município do Crato está localizado na Mesorregião Sul e na Microrregião do Cariri, há 512 quilômetros de Fortaleza. Informações disponíveis em: <https://www.crato.ce.gov.br/omunicipio.php>. Acesso em: 6 out. 2021.

⁷⁰ Jornal fundado por Júlio de Matos Ibiapina em 1925 e que circulou até 1930 na cidade de Fortaleza. Com um discurso bastante positivista e combativo, criticava as oligarquias, o coronelismo, a Igreja Católica etc. (LIMAVERDE; CARVALHO, 2008)

⁷¹ Agremiação esportiva elitista, criada em 1924, principalmente ligada ao futebol, que era um esporte praticado, na cidade de Fortaleza. (PINTO, 2007)

– CACB, da Faculdade de Direito, da Universidade Federal do Ceará – UFC. (*A Razão*⁷², 19 abr. 1929, p.1)

Quando se fala nos textos publicados sobre esse assunto na época, Leonardo Motta é um dos nomes de destaque. Em uma de suas produções, foram transcritas várias músicas e causos de um embolador alagoano conhecido como Zé Menino, que perambulava pelas ruas do centro da cidade de Fortaleza cantando diferentes Cocos. Apesar de ser qualificado como um “pobre aleijado que se arrastava pelas ruas de Fortaleza”, ele é exaltado por ser um “repositório vivo de cantigas da cultura popular”.

No mesmo texto, há uma descrição bastante diferente do que até então vinha sendo apresentado da performance cultural, mas que se assemelha ao saber/fazer executado pelos atuais grupos de coco do Estado.

A orchestra essencial do côco é a voz do tirador de verso que canta e, simultaneamente, sacote ou manda sacudir o “ganzá” – cylindro de filha de Flandres, contendo um panho de grãos de milho ou chumbo que se movem num ruidoso chocalhar. O cerimonial é singelo. Um dansador começa a sapatear e, aproximando-se daquele que deseja para seu par, faz-lhe um gosto [...], dálhe mesmo uma embigada, que pode ser simulada ou efectiva. A esse convite saem os dois no repinicado movimento de bater o chão. Formado um par, outros se sucedem imediatamente. E, em breve, todo terreiro treme e ecôa ao choque do sapateado geral e das palmas cadenciadas. Dizemos, “sapateado”, mas entenda-se bem: a dança é normalmente a pés descalço. (*O Ceará*, 11 mar. 1928, p. 10)

No final da década de 1930, os cocos também foram apresentados em palcos do *Cine Theatro Majestic Palace*⁷³ em festas privativas. Contudo, naquele momento, a atração foi a música Gibi Bacurau⁷⁴, um famoso coco em homenagem à Bahia, lançado em 1936, pela compositora e pianista carioca Carolina Cardoso de Menezes (*A Razão*, 1937, p. 09).

Também a partir da década de 1930, em âmbito nacional, os folcloristas desenvolveram um movimento, intensificado na década seguinte, em busca de salvaguardar, promover e reconhecer as manifestações folclóricas. Essas passaram a ser compreendidas como parte fundante da identidade nacional porque, para esses intelectuais revelavam, de maneira pura e autêntica, o povo brasileiro.

Essa virada de perspectiva ocorreu numa conjuntura de movimentos e esforços de construção de uma identidade nacional brasileira, que desde o início do século XIX estava em

⁷² Jornal que circulou ao longo da década de 1930. O periódico representava a ideologia integralista brasileira, com lema de “Deus, Pátria e Família”. (BARBOSA, 2007)

⁷³ Inaugurado em 1917, o *Majestic* localizava-se na Praça do Ferreira e era um espaço de lazer destinado à elite. (SILVA, 2007)

⁷⁴ A música possui um ritmo bastante diferente pelo uso do piano. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/29183/gibi-bacurau>. Acesso em: 6 out. 2021.

curso por meio de um “movimento de construção identitária, que se assenta também sobre a mistura, pois considera a mestiçagem como o jeito de ser brasileiro” (FIORIN, 2009, p.120).

Com a crise da república velha, a Semana de Arte Moderna, e a ascensão de Getúlio Vargas à presidência, em 1930, essa ideia de construção nacional e da mestiçagem ganha força. Isso vai se cruzar, por exemplo, com o pensamento de Gilberto Freyre, expresso em sua obra *Casa-grande & Senzala* (2003), publicada a primeira vez em 1933, na qual desenvolve a ideia de “democracia social” com a integração das três raças formadoras do povo brasileiro.

Renato Ortiz (1992), ao analisar as relações entre a cultura brasileira e identidade nacional, identifica a partir de 1930, a mudança, pelo Estado varguista, de um enfoque racial por um enfoque culturalista. Segundo o autor, por meio de um pacto político, foi possível incorporar as manifestações populares ao Estado, criando, entre elite e povo, uma sensação de compartilhamento de nacionalidade. Essa política também se articula com a perspectiva nacional desenvolvimentista que se implementou no país a partir desse período, buscando modernizar e construir uma indústria nacional, o que requeria a integração da força de trabalho a esse projeto.

Ao tomar para si essa tarefa de construir uma nacionalidade brasileira, o governo federal construiu condições sociais, culturais e políticas que favoreceram um outro olhar e a inclusão de manifestações culturais populares como parte da identidade nacional. Os intelectuais tiveram forte poder na definição do que seria ou não o popular, destacando-se, para Ortiz, dois grupos: os românticos e os folcloristas.

Os românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional; os folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Contrários às transformações impostas pela modernidade, eles se insurgem contra o presente industrialista das sociedades europeias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada. (ORTIZ, 1992, p. 6)

Os estudos dos folcloristas estavam alicerçados também em uma orientação internacional da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO para estudar o folclore nacional. Segundo Ana Oliveira (2015), o surgimento da UNESCO, em 1946, pode ter sido um ponto de partida para o processo de valorização econômica da cultura popular, resultante de uma nova ordem internacional que se estabelece em torno dessa “categoria cultural”.

Isso porque essa agência especializada das Nações Unidas (ONU), criada no pós-segunda guerra mundial, recomendou aos países membros a criação

[...] de comissões ou organizações que pudessem salvaguardar o folclore, entendido como parte integrante do legado cultural de uma nação. O Brasil foi o primeiro país a atender ao pedido, criando o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), vinculado ao Ministério das Relações Exteriores e que teve como primeiro diretor Renato Almeida, principal articulador da criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), uma das comissões temáticas do Instituto. (OLIVEIRA, 2015, p. 13).

Foi com base nesse entendimento do folclore e da cultura como possibilidade econômica, associada à criação de uma identidade nacional, que foi instituída a Comissão Nacional de Folclore – CNFL, em 1947, e, posteriormente, suas entidades estaduais. A Comissão Cearense de Folclore, por exemplo, foi fundada no ano seguinte.

Essas Comissões foram responsáveis por realizar a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB⁷⁵, iniciada em 1958, organizar Congressos, além de Festivais, como falaremos mais adiante. Elas também desenvolviam estudos e registros das expressões folclóricas (VILHENA, 1997).

Vale ressaltar que, concomitantemente a esse esforço de salvaguardar a cultura popular, em prol de sua potência reveladora de uma identidade nacional, para a construção de uma ideia de nação, forjando uma unidade e identificação nacional, estabelece-se também mudanças no campo das Ciências Sociais. Essas transformações distanciam as Ciências Sociais da visão de miscigenação brasileira harmônica e gentil, dando início a constituição de uma sociologia crítica, marcada pela realização de novos estudos sociológicos e econômicos. Estudos esses que se voltaram para a discussão do desenvolvimento dependente da América Latina, a relação centro (primeiro mundo) e periferia (terceiro mundo), e as questões das relações étnico raciais internas (PINTO, 2012; LIEDKE FILHO, 2005; BRASIL JUNIOR, 2013).

Por enquanto, todavia, vamos focar nos textos sobre os cocos produzidos nesse período pelos folcloristas. Os primeiros folcloristas que registraram o coco não mencionaram a realização dessa dança no Ceará, como em Mario de Andrade (2002a; 2002b), que viajou, coletou e registrou informações sobre essa prática possivelmente de 1928 a 1935. Apenas na década de 1960, identificamos obras de folcloristas que citam essa prática cultural no Estado, como Figueiredo Filho (1962) Alceu Maynard Araújo (2004 [1964]⁷⁶), Altamar de Alencar

⁷⁵ Ação criada por meio do Decreto nº 43.278, de 05 de fevereiro de 1958, pelo então presidente Juscelino Kubitschek, que tinha como objetivos: proteger os folguedos populares; organizar museus e centros de documentação; divulgar o folclore brasileiro; e promover registros, pesquisas, levantamentos e festivais folclóricos. (SOARES, 2011)

⁷⁶ As datas entre colchetes referem-se às primeiras publicações das obras, enquanto a outra data remete ao exemplar que tivemos contato ao longo da pesquisa.

Pimentel (1978 [1968]) e Florival Serraine (1983 [1968])⁷⁷. Entretanto, em nenhuma delas há menção a grupos específicos⁷⁸.

Nesse mesmo período, também começou a aparecer na cena musical nacional alguns cantadores e cantadeiras de coco, como o paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982), o pernambucano Bezerra da Silva (1927-2005), a pernambucana Selma do Coco (1935-2015), o alagoano Jacinto da Silva (1933-2001), entre outros artistas que foram responsáveis por difundir a musicalidade nordestina.

Apesar desse interesse pelo folclore e dessa ascensão de cantadores e cantadeiras de coco na cena musical nacional, nas primeiras edições do *Anuário do Ceará*⁷⁹ não há menção a essa e nem a nenhuma outra manifestação folclórica, como afirma a pesquisadora Ana Oliveira (2015, p. 88):

Nenhum volume das décadas de 1950 e 1960 faz referência a “folclore” ou “cultura popular”. Nenhum dos dois termos é citado. É possível encontrar no Anuário de 1952 e no de 1955/1956 uma pequena referência àqueles que seriam os dois principais “tipos cearenses” – o vaqueiro e o jangadeiro – apresentados vestindo seus “trajes típicos”, os objetos que seriam seus instrumentos de trabalho característicos, mas não há a tentativa de classificá-los dentro de uma “categoria cultural” específica.

O documento, como sugere a historiadora, não foca nas práticas culturais, mas institui dois “tipos cearenses”⁸⁰, o vaqueiro e o pescador. Ambos considerados representações autênticas do espírito cearense, já que evocam a duas áreas do Estado: o sertão e o litoral.

O vaqueiro, símbolo do sertão, visto por alguns como o responsável pelo povoamento da capitania, portador da ancestralidade do “povo cearense”; e o jangadeiro, expressão da gente do litoral, região que, com a implantação de uma política do turismo, passou a ser o principal atrativo para os visitantes. (OLIVEIRA, 2011, p.9)

O jangadeiro, segundo Oliveira (2011), além de ser um símbolo identitário, representava a área do Estado que mais atraía turistas: o litoral. Essa exaltação do jangadeiro,

⁷⁷ Nas edições seguintes da obra *Antologia do folclore Cearense*, Serraine insere comentários sobre os cocos do Iguape e da Prainha, ambos visitadas por ele em 1977. Além disso, também tece apontamentos sobre os cocos de Majorlândia, com base no estudo de Oswald Barroso (1982).

⁷⁸ Existem outros textos mais antigos que fazem referência ao coco em notas sobre a manifestação como o de Rodrigues de Carvalho (1967 [1903]).

⁷⁹ Publicado pela primeira vez em 1952, mas que entre 1963 e 1970 deixou de ser produzida, sendo retomada em 1971. O documento era usado pelo governo estadual para difundir suas ações. Estudantes, professores, empresários e autoridades também desejavam uma obra que relatasse anualmente a realidade do Estado.

⁸⁰ Ao pensarmos em “tipos cearenses”, estamos dialogando com a sociologia weberiana, que cria “tipos puros” ou “ideais” como categoria fundante da análise sociológica. Esses “tipos ideais”, segundo Max Weber (1982), são conceitos puros que representam a realidade, mas possuem deformações, já que são convenções criadas para viabilizar a compreensão das ações sociais. Nesse sentido, ao pensar os jangadeiros e os vaqueiros como “tipos cearenses”, ressaltamos que esses são imagens criadas a partir do alinhamento de diferentes características puras desses personagens, sejam emitidas pela literatura, pela imprensa, pelas artes etc.

ao longo do tempo, foi construída por diferentes discursos, como o jornalístico e o artístico, como pode-se observar a seguir.

Infelizmente o jangadeiro é um herói. Sem ele, o folclore cearense e nacional teria um desfalque de arromba. A nossa literatura perderia um personagem. Muito talento de compositor seria desperdiçado. Empresários não promoveriam reides nacionais e internacionais com a tosca embarcação à vela, não haveria longos discursos e eternas promessas de “papai grande” aos tripulantes no Rio, as jangadas não ficariam expostas, para arrepios gostosos do povo do sul. [...] O sofrimento, a miséria e a coragem primitiva do pescador do Ceará enobrecem o caráter pátrio. [...] O Jangadeiro é mais bravo que o “verde mar bravio”. Madruga no mar, com sua magra ração diária: o corote ou a cabaça d’água, a rapadura, a farinha, o feijão [...] e o peixe miúdo que o mar lhe oferecer. [...] Às vezes atravessa a noite. Guia-se pelos “planetas” depois que perde a praia de vista. Vai com a sua fé, com sua necessidade. (Folha da Tarde e Folha da Noite, 26 set. 1959, n.p.)

O texto do jornal paulista cria uma imagem do jangadeiro como herói por sua bravura – arrisca-se no mar –, pelo seu sofrimento e miséria – já que, por vezes, vive e trabalha em condições precárias. Características que somadas tornam, segundo a matéria, a identidade nacional mais digna. A reportagem também reforça que esse “tipo cearense” é bastante homenageado na literatura e na música. Na verdade, diríamos que, assim como na imprensa, essa imagem do pescador é criada, reforçada e legitimada nas artes. Em uma letra do cantador cearense Lourival Bandeira, por exemplo, temos que:

“O jangadeiro
Herói dos verdes mares
Foi até Buenos Aires
Venceu os mares de lá
Mestre Jerônimo
Mostrou ao mundo inteiro
Como é grande o jangadeiro
Das praias do Ceará”
(Jornal do Folclore, mai./jun., 1860, p. 3)

A canção, assim como a reportagem, além de exaltar o jangadeiro, faz referência aos “verdes mares bravios”, expressão utilizada pelo escritor José de Alencar (1991), em seu romance *Iracema*, publicado a primeira vez em 1865. Além disso, também cita Jerônimo André de Sousa, mestre jangadeiro que viajou entre as décadas de 1940 e 1950 para o Rio de Janeiro, Porto Alegre e Buenos Aires, junto a outros pecadores, com o objetivo de exigir a garantia de direitos sociais aos profissionais de sua categoria (ABREU, 2015).

Essa representação do pescador como homem do litoral, bravo, corajoso, resiliente, forte, tornou-o um símbolo da “cearensidade”, que foi instrumentalizado pelo turismo. Também no final da década de 1950, uma jangada cearense foi enviada à exposição de Artes e Técnicas Populares, inaugurada em 1957, no Parque Ibirapuera, em São Paulo (O Estado de São Paulo, 6 jan. 1957, n.p.). E, em Fortaleza, anos depois, foi criado o Museu do Jangadeiro no Mucuripe,

sendo o equipamento de responsabilidade da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (O Estado, 5 mai. 1972, n.p.).

Segundo a bibliografia estudada, o turismo nas comunidades costeiras começou antes disso, ainda na década de 1950, intensificando-se em 1970:

A partir da década de 1950, o binômio lazer e veraneio, inverteu o sentido de urbanização/ocupação de Fortaleza, promovendo a busca da orla marítima pela classe dominante, introduzindo a remoção das zonas de praia de seus antigos habitantes – a classe mais pobre. A prática do veraneio expandiu-se, da cidade de Fortaleza pelo litoral cearense, impulsionando um movimento de valorização das zonas de praia porque, à medida que os veranistas construíam suas casas secundárias em outros municípios, induziam a provisão de infraestrutura por parte do Estado. (NOVAES, 2012, p. 42)

Na década de 1950, como indica a autora, iniciou-se uma vivência do mar como espaço de lazer. Mas é interessante pontuarmos que, em se tratando da cidade de Fortaleza, a orla deixou de ser percebida como lugar do sujo, do marginalizado, da salubridade, dos doentes, ainda no final da década de 1920, com a sua ocupação por parte da elite, acompanhada da construção de diversos empreendimentos, sendo, em 1963, integrada ao centro da cidade com a construção da Avenida Beira-Mar. (VIANA, 2012)

Praticar o espaço do mar como possibilidade de lazer, então, foi uma ação que se estendeu da orla da capital cearense ao litoral leste e oeste do Estado. Do lado do litoral oeste, encontramos uma reportagem de jornal não identificado, que data de 1969, e anuncia a emergência do Pecém como destino turístico na cena cearense. Com o título de *Pecém Turística*, o texto da matéria diz: “Encontra-se em fase de conclusão a estrada que liga a Pecém, já permitindo trânsito a qualquer tipo de veículo. Em consequência dessa providencia do prefeito Renato Araújo, Pecém começa a surgir como praia turística”. (O Povo, 14 ago. 1969, n.p)

No ano seguinte, por sua vez, há indícios na literatura do desenvolvimento do turismo no litoral leste, que firmam a praia do Iguape como o primeiro destino turístico explorado dessa direção:

Aquiraz foi o primeiro município do litoral leste a receber as classes abastadas fortalezenses, desejosas por usufruir as condições socioambientais das zonas de praia. Aires de Motalbo, estudioso cearense, ao descrever Aquiraz e suas peculiaridades, já se referia à Praia do Iguape, lembrando das “belas vivendas de veraneio, ao longo da orla atlântica”. (PEREIRA, 2006, p. 19)

Quatro anos depois, em 1976, encontramos matéria de um jornal mineiro divulgando a praia de Majorlândia. Nela, o lugar é colocado como um paraíso tranquilo para visitantes, com:

[...] dunas de todas as formas, casinhas de pescadores espalhadas ali ou acolá, ao fundo, o mar e suas jangadas. Um pequeno paraíso para acalmar o homem das grandes cidades. Para os pescadores e as famílias desta praia do litoral cearense, simplesmente uma vida pacata e tranquila. (Estado de Minas, 24 nov. 1976, n.p.)

Em 1977, essas e outras praias já parecem consolidadas como lugares de lazer, como pode-se perceber na notícia sobre a Semana Santa do referido ano: “As praias de Icaraí, Prainha, Iguape, Majorlândia, Morro Branco, Paracuru e Camocim estão tomadas de fortalezenses, que desde quarta-feira começaram a deixar a capital”. (Jornal de Brasília, 8 abr. 1977, n.p.)

Esse turismo, até fins da década de 1980, segundo Maria do Céu Lima (2011) e Alexandre Pereira (2006), era caracterizado pelo veraneio, atitude de passar um período curto, como um final de semana ou feriado, ou o verão inteiro, normalmente período de férias, em segundas residências localizadas em um lugar diferente de onde se localizava a moradia, no caso o lugar escolhido era o litoral cearense.

Como pode ser observado, até então, pouco ou nada se falava sobre os atrativos culturais da zona costeira. A sua exaltação como possibilidade turística e de lazer, segundo as fontes e a literatura sobre o tema, parecia estar relacionada, sobretudo, às suas belezas naturais e à inexploração do lugar. Conjunto de características que garantiam ao veranista uma experiência de diversão e de tranquilidade. Além disso, o visitante também podia conhecer o pescador, representante da “cearensidade”.

As praias acomodam jangadas distantes da orla, para atividade de pesca, de manhã bem cedo com retorno ao pôr do sol, carregadas de peixes, fato que movimenta a vida dos pescadores que sustentam a família e estabelecem relações comerciais com produtos do mar. A pesca é atividade que chama atenção dos turistas, pertence ao setor primário, realizada artesanalmente mostrando o trabalho com estilo de vida dos pescadores no cotidiano. (CIDRÃO, 2017, p. 35)

Com base na citação acima, o interesse turístico com relação ao pescador dizia respeito, inicialmente, ao seu modo de vida, principalmente ao seu ofício: a pesca. Somente a partir de fins da década de 1960 que é percebida uma política de turismo que articula os aspectos naturais aos culturais. Assim, além de se interessar pela pesca, o turista é incentivado a apreciar as práticas culturais dos pescadores e dos demais habitantes do litoral, como o artesanato, a renda, o coco, a caninha-verde, a capoeira, entre outras manifestações.

Desse modo, o projeto estatal desenvolvimentista vigente, passa a articular duas dimensões da vida desse povo do litoral, a vida do mar, na pesca, e a vida na terra com seus artesanatos e suas artisticidades. Essa dualidade da vida no litoral, remete à ideia já apresentada de cultura anfíbia de Fals Borda (2002b), que:

queda, por lo tanto, incluida entre las manifestaciones de la superestructura de la sociedad que habita esta subregión costeña. [...] Esta versión culturalista estructural varía de algunas interpretaciones marxistas en el sentido de que la cultura anfibia (como en efecto, otros elementos de la superestructura ideológica) no es sólo resultado, consecuencia o efecto de la infraestructura económica. Tiene también su propia dinámica que, a su turno, acciona sobre la infraestructura.⁸¹ (BORDA, 2002b, 21B)

A diversidade cultural anfíbia encontrada na zona costeira cearense foi, então, apropriada pelo Estado e transformada em mercadoria turística por representar um dos atributos da cearensidade, seja pelos elementos naturais que a constituiu, seja pelas condutas, crenças e práticas que está relacionada. Essa cultura, como afirma Borda (2002b), apesar de se manifestar na superestrutura social, possui uma dinâmica própria e uma relação dialética com a infraestruturura econômica, podendo ser afetada e transformada, assim como afetar e transformar.

Talvez essa atuação voltada para essa apropriação dessa cultura anfíbia do litoral tenha levado o Estado do Ceará a ser pioneiro na criação de uma Secretaria de Cultura, em 1966. No entanto, foi apenas durante o governo de César Cals (1971-1975) que se intensificou o investimento no turismo articulado às expressões culturais. Nas palavras de seu filho, o também político César Cals Neto, seu pai:

[...] como governador, entendia que o turismo era uma grande fronteira que precisava ser fortemente ocupado pelo Ceará. Com suas belas praias sempre banhadas de sol e outras belezas naturais, aliadas à hospitalidade do povo. O turismo era visto como instrumento de fundamental importância para o desenvolvimento de nosso estado. (O Otimista, 21 dez. 2019, n.p.)

Visando estimular e coordenar o desenvolvimento do turismo, foi criada a Empresa Cearense de Turismo – EMCETUR, pela lei nº 9.511, de 13 de setembro de 1971. A EMCETUR caracterizava-se por possuir uma economia mista, com a maior parte das ações pertencentes ao Governo do Estado. Seus objetivos consistiam na: “Coordenação de programas que garantissem o desenvolvimento do turismo no Estado e a criação de uma infra-estrutura que suportasse a indústria turística estadual”. (OLIVEIRA, 2011, p. 1)

A EMCETUR criou o Centro de Turismo do Ceará, localizado na antiga Casa de Detenção de Fortaleza, primeira cadeia pública da cidade. Naquela época, esse Centro resolveu o problema de venda do artesanato, que ocorria de maneira dispersa, já que concentrou essa comercialização no prédio onde funcionava. Também no mesmo prédio foi construído o Museu

⁸¹ “Está, portanto, incluída entre as manifestações da superestruturura da sociedade que habita esta sub-região costeira. [...] Essa versão culturalista estrutural difere de algumas interpretações marxistas no sentido de que a cultura anfíbia (como, aliás, outros elementos da superestruturura ideológica) não é apenas resultado, consequência ou efeito da infraestruturura econômica. Também possui uma dinâmica própria que, por sua vez, atua na infraestruturura.” (*tradução nossa*)

de Arte e Cultura Popular, com três áreas distintas: “a) Artes Recreativas, constituídas de bonecos de barro, caixas, figuras populares, máscaras etc.; b) Artes Religiosas, compostas de figuras de procissão, santuários [...] etc. ; c) Artes Utilitárias, constituídas de jangadas, canecas, panelas, peneiras, carros de boi etc.”. (Última Hora, 28 fev. 1974, n.p.)

Sobre o papel da EMCETUR, temos que ela passou a estimular a realização de eventos com os grupos estudados, o que é lembrado pelo dançador do grupo de coco do Pecém Baiano: “Quando fundou a ENCETUR teve muita apresentação de coco em Aracati. Nós começamos a sair bastante mostrando nossa cultura.” (Fortaleza, 20 ago. 2017)

Outra medida importante para o desenvolvimento do turismo no Estado foi realizada em 1979, durante o governo de Virgílio Távora (1979-1983): a criação do primeiro Plano Integrado Desenvolvimento Turístico do Estado – PIDT. O Plano foi “iniciado com a preocupação de preparar mão-de-obra para a atividade. Dividiu-se o Ceará em seis zonas turísticas, incluindo litoral, sertão e serras” (FALCÃO, 2010, p. 59). Três das seis zonas criadas estavam localizadas no litoral: “região I – Fortaleza e praias adjacentes; região II – Cascavel, Beberibe e Aracati no litoral leste; e São Gonçalo do Amarante, Paracuru e Trairi no litoral oeste” (CARVALHO, 2017, p. 47)

Essa postura política estava também associada aos direcionamentos governamentais nacionais voltados ao setor, que cresciam desde fins da década passada.

No Brasil, os investimentos na área do turismo se intensificam a partir da criação da Política Nacional de Turismo instituída oficialmente pelo Decreto-lei nº 55, de 18 de novembro de 1966, que cria o Conselho Nacional de Turismo e a EMBRATUR (BENEVIDES, 1979). É importante lembrar que a partir do golpe militar em 1964, o país entrou, definitivamente, no circuito internacional do capitalismo, e o Estado reorganizado, passou a operar dentro de uma lógica cada vez mais planejada, planejamento esse que se iniciou na esfera da política econômica e que depois se estendeu às outras áreas de ação do governo. (OLIVEIRA, 2011, p. 3)

O Banco do Nordeste do Brasil – BNB, também foi uma importante instituição que contribuiu para a elaboração da política de turismo daquela época. Em 1971, ele publicou um importante documento intitulado *Perspectivas de desenvolvimento do turismo no Nordeste*, o qual deu direcionamentos para as políticas de turismo da região Nordeste. O documento reforçava, por exemplo, a necessidade de associar às paisagens naturais ao folclore e ao artesanato para impulsionar o turismo. (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 1971)

A articulação entre turismo e folclore também esteve relacionada às tentativas dos governos ditatoriais militares de integrar simbolicamente o País, consolidando uma identidade nacional instituída por meio do Estado-Nação. Para isso, o governo federal investiu na cultura, com a criação do Conselho Federal de Cultura – CFC (1967), da Fundação Nacional de Artes

– FUNART (1975) e da elaboração de uma Política Nacional de Cultura (1975). Além de instituir o Dia do Folclore no Brasil, por meio do Decreto nº 56.747, de 17 de agosto de 1965.

Art. 1º Será celebrado anualmente, a 22 de agosto, em todo o território nacional, o Dia do Folclore.

Art. 2º A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do Ministério da Educação e Cultura e a Comissão Nacional do Folclore do Instituto Brasileiro da Educação, Ciência e Cultura e respectivas entidades estaduais deverão comemorar o Dia do Folclore e associarem-se a promoções de iniciativa oficial ou privada, estimulando ainda, nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realcem a importância do folclore na formação cultural do país. (BRASIL, 1965, n.p.).

A partir do decreto criado no governo de Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967), além da criação de um dia próprio para celebrar o folclore, já que esse fazia parte da formação cultural do Brasil, era preciso que instituições específicas ficassem responsáveis por comemorar essa data. No Ceará, não foi diferente, a Comissão Cearense de Folclore ficou responsável por essa demanda.

Três anos depois do Decreto, em 1968:

Contando com a participação de consagrados grupos folclóricos cearenses, cantadores e do poeta Patativa do Assaré, realizou-se, ontem, às 20hs., na quadra do SESC-SENAC, a homenagem do Ceará ao Dia do Folclore.

[...] Revestiu-se do mais completo êxito e satisfação plenamente a todos os que compareceram e aplaudiram as manifestações populares, em atendimento ao Decreto Federal que estabelece o 22 de agosto como Dia do Folclore.

Participaram da noite Bumba-meu-Boi, de Mondubim; a Dança de São Gonçalo; o Côco do Pecém; Congada de Aquiraz, várias duplas de cantadores e o poeta matuto Patativa do Assaré. (O Povo, 23 ago. 1968, n.p.)

O evento foi organizado pela Comissão Cearense de Folclore com a colaboração da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, da Universidade Federal do Ceará, da Secretaria de Educação do Estado e da Casa Juvenal Galeno. Em sua programação, como visto na citação, houve a participação do grupo de coco do Pecém, que também participou da celebração do Dia do Folclore de 1972 (Revista Brasileira de Folclore, mai./ago., 1972, p. 189).

Além dessas celebrações, a Comissão, juntamente com outros órgãos, como a Secretaria Municipal de Educação e Cultura e a Universidade Federal do Ceará, desde 1965 promoviam o Festival de Folclore do Ceará. A programação da primeira edição desse evento contou com bandas cabaçais, reisados, maneiro-pau, coco de diversas modalidades, Torém, etc. (O Povo, 30 dez. 1965, n.p.). Apesar de identificar os cocos na programação do evento, não conseguimos localizar uma fonte que nos permitisse saber o grupo que apresentou a dança na ocasião.

A política de turismo baseada na articulação entre o folclore, o artesanato e a natureza, pode ser observada também nessa época. No *Anuário do Ceará* de 1972, organizado

por Dorian Sampaio⁸² e Lustosa da Costa⁸³, por exemplo, são referenciados como atrativos turísticos o artesanato, as danças, as músicas e a outras práticas do litoral cearense.

Com um discurso otimista e de exaltação territorial, inicialmente, o documento traça um panorama de aspectos geográficos e históricos sobre o Brasil e o Nordeste. Depois dessa apresentação macro, o texto foca no Ceará, tratando diferentes temas, como infraestrutura, cultura, administração, economia, educação e saúde, acontecimentos e desenvolvimento.

Na parte sobre economia, há um tópico intitulado *Turismo – a zona litorânea do Ceará e suas atrações turísticas*. Nele, há informações coletadas pela EMCETUR sobre a chamada “Costa do Sol”, que envolvia as praias mais próximas e acessíveis do Estado, por exemplo: Iparana, Icaraí, Pacheco, Paracuru, Mundaú, Guajiru, Flecheiras, Iguape, Prainha, Caponga, Morro Branco, Majorlândia, Ponta Grossa, Icapuí, Itaiba e Pecém.

O *Anuário* registra os equipamentos turísticos, o fluxo de visitantes e os atrativos naturais, históricos, artesanais e folclóricos de cada uma dessas praias. Identificamos que foram registradas danças em apenas quatro localidades: Paracuru, Iguape, Prainha e Pecém. Em Paracuru há a referência ao bumba-meu-boi, no Iguape e na Prainha há a indicação de que, apesar de manifestações “desordenadas”, havia, além de bumba-meu-boi, dança do saco e caninha verde; quanto ao Pecém, foi identificada a presença do coco, como pode ser visto a seguir.

Em São Gonçalo do Amarante as atrações turísticas naturais são as praias do Pecém, a 24 km do distrito-sede, e a de Itaiba, ambas com o problema de acesso, apesar também de serem conhecidas. Equipamento turístico não existe a não ser alguns bares, uma sorveteria e uma pensão (no distrito-sede) funcionando precariamente. O potencial folclórico de São Gonçalo é representado pelas danças populares: *coco do Pecém*, dança de São Gonçalo e bumba-meu-boi. Em artesanato, há um grande potencial de trabalhos em cerâmica, madeira, palha, renda e labirinto. (1972, p. 375. *Grifo nosso.*)

Apesar dos problemas de acesso e da falta de equipamentos turísticos, o Pecém é colocado como um local visitado e com potencial folclórico, tendo em vista a presença de muitas práticas culturais, como o coco, e do artesanato. Não há mais detalhes sobre como essa dança era realizada na praia ou ainda sobre quem a praticava, também não há registros fotográficos, à não ser uma imagem da orla com pessoas e jangadas e outra de pescadores em uma jangada, que não são identificados.

⁸² Foi um importante cirurgião dentista, professor, político e jornalista. Fundou, junto com Jäder de Carvalho, o Diário do Nordeste, e o Ceará Jornal. Além disso, dirigiu por muitos anos o Gazeta de Notícias e foi colunista econômico do Correio do Ceará, importantes jornais

⁸³ Foi um escritor, professor e jornalista, que atuou em jornais cearenses, como o Correio da Semana, além de ter trabalhado como repórter na TV Ceará e em veículos de comunicação de outros estados.

Apesar da reportagem noticiar a finalização de uma estrada que permite acesso ao Pecém, ao final do referido tópico do *Anuário*, contudo, as condições de infraestrutura do litoral são apontadas como insuficiente para o desenvolvimento do local. Por isso, o documento estimula a criação de um Plano de Desenvolvimento Turístico do Litoral. Nele, constariam ações de investimentos em equipamentos turísticos e nos setores de energia, saneamento básico, comunicação, transporte, hotelaria etc. Algumas delas já em curso são citadas, como a ampliação das estradas e a criação de empreendimentos de pequenos portes – restaurantes que a EMCETUR estava criando na Prainha, no Iguape e no Morro Branco.

A visão sobre o coco e as outras manifestações culturais litorâneas apresentadas no *Anuário* foi fortemente influenciada pelo debate realizado pelos intelectuais folcloristas, que viam nessas práticas pureza, autenticidade e elementos identitários regionais e nacionais. O documento também deixa clara a apropriação governamental dessa visão, que passa a compreender o folclore como um atrativo cultural que contribui para impulsionar o desenvolvimento do litoral a partir do turismo litorâneo.

Essa compreensão também é reforçada por Oliveira (2011), ao estudar a articulação entre o turismo e o artesanato cearense: “As fontes nos dão evidências de que aqueles que serão os principais atrativos do turismo no Ceará nos anos 1970, as belezas naturais e o artesanato, ou seja, a “cultura popular”, nem sempre foram os elementos usados para atrair os visitantes” (2011, p. 5). Ampliamos, aqui, para além do artesanato, as danças consideradas folclóricas, como o coco.

Um ano depois, em 1973, foi gravado no Pecém o curta *A Jangada*⁸⁴, de direção, roteiro e fotografia de Roland Henz. A película, que possui cerca de dez minutos, mostra cenas da pesca, das casas dos pescadores, feitas de taipa, das rendeiras de bilros, da lavagem de roupa nas águas do rio, da fabricação da jangada etc. Desse modo, a produção articula elementos naturais, sociais e culturais relativos à cultura anfíbia cearense (BORDA, 2002b).

Conta com depoimentos de um pescador e de um dono de jangada, que mostram como funcionava a comercialização da pesca. Nos minutos finais do vídeo, cerca de seis pescadores dançam coco na beira da praia. Cercados por meninos, meninas e adultos, os brincantes usam um caixão e uma soalheira⁸⁵, trajam calça azul, blusas brancas com um nome ilegível escrito e chapéu branco, que lembra o de marinheiro. Eles se desafiam em duplas no centro da roda. A música faz referência à pesca, ao remeter a chegada na boca da barra⁸⁶, a direção do leme⁸⁷ e a necessidade de manobrar o meio de transporte.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6BeEXskTi3I>. Acesso em: 1 de out. 2021.

⁸⁵ Nome genérico para instrumento de agitação, como os chocalhos.

⁸⁶ Canal de ligação entre o rio e o mar.

⁸⁷ Nome do instrumento que permite governar a embarcação.

Além desse ser o primeiro registro audiovisual de um coco de praia do Ceará, ele também contribui para a criação de uma imagem do litoral, do pescador e de sua cultura. Apesar de problematizar a situação desse profissional, que não detinha o poder sobre seu meio de trabalho e sua produção, a imagem criada é bastante romântica, de um povo trabalhador que ama o que faz. A trilha sonora, exceto ao longo da cena do coco, é embalada por canções de Dorival Caymmi, que, com sua poesia, exaltam o litoral e o pescador.

Alguns anos depois, em 1975, a FUNART produziu o CD *Coco/Ceará Documento Sonoro do Folclore Brasileiro Número 32*, como parte da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Lançado somente em 1980, durante o evento de comemoração do Dia do Folclore no Museu Edson Carneiro, no Rio de Janeiro (O Engenho e Arte, 25 ago. 1980, p. 12), o álbum *Coco/Ceará* conta com 8 músicas cantadas por Mestre Paulino e o grupo dos Jangadeiros do Aquiraz (Iguape), como *Ô Gia; Que na Barra Entrou; Eu Vou, Você Num Vai*, entre outras.

Um ano depois, em 1976, em registro do Festival de Folclore de Olímpia, em São Paulo, também encontramos a referência a grupos folclóricos do Ceará que representaram: “Xaxado, Torém, Sinhá Mariquinha, São Gonçalo, Rondas Populares, Quadrilha, Peneira o Torém, Palmas de Carnaúda, O Jangadeiro, Mulher Rendeira, Maneiro-Pau, Caninha Verde, Chote, Coco de Peneruê, Coco de Praia, Apanhadeira de Algodão e outros.” (Folha de São Paulo, 19 ago. 1976, n.p.). Porém, não são especificadas as localidades dos grupos que se apresentaram no evento.

Também na década de 1980, os grupos do Pecém e do Iguape, assim como o de Majorlândia, aparecem em publicações de folcloristas e outros intelectuais. Esses grupos também começam a participar de maneira frequente de eventos culturais, não apenas em suas localidades, mas em outras como na capital Fortaleza. Em 1979, por exemplo, o pesquisador Oswald Barroso (1982) elaborou uma produção sobre a dança em Majorlândia, registrando elementos da coletividade em seu saber/fazer, a sua organização familiar e a busca por sua origem, contando com falas de mestre Zé Mendes e de outros dançadores antigos.

Em 1983, Florival Seraine, por sua vez, republica a *Antologia do Folclore Cearense*. Com relação aos cocos, Seraine acrescenta um diálogo com Barroso (1982) em busca de realizar comparações entre as danças e as músicas cantadas pelos coquistas de Majorlândia, Iguape e Prainha, as duas últimas visitadas pelo intelectual em 1977.

Também em 1983, encontramos uma reportagem no *Diário do Nordeste*, na coluna de Turismo, intitulada *Conheça o Ceará (a hora é essa)*. Nela, há a construção de um discurso fortalecedor da imagem do Estado como “Terra do Sol”, como pode-se observar a seguir.

É hora de conhecer o Ceará, um dos estados brasileiros que pode ser denominado, com muita tranquilidade, de “A Terra do Sol”, onde a abundância e generosidade das praias, dunas, serras, artesanato, gastronomia e folclore compõem parte das belezas naturais da terra. (Diário do Nordeste, 14 jan. 1983, p. 22)

O texto organiza dois roteiros possíveis para os cearenses ou turistas de outros estados: o roteiro do sol e o roteiro das serras. Os elementos naturais, como a praia, as dunas e as serras, são somados aos culturais, como o artesanato, a gastronomia e o folclore, para criar e divulgar uma imagem do Ceará como destino turístico. Uma ilustração é exposta para representar esses atrativos, como pode-se perceber abaixo.

Figura 19 – Ilustração da reportagem *Conheça o Ceará (a hora é essa)*.



Fonte: Diário do Nordeste, 14 jan. 1983, p. 22.

É interessante pontuar que, mesmo o texto falando de outros espaços que não são litorâneos, a ilustração da página apresenta sobretudo elementos do litoral: dunas, mar, jangada, coco, peixe, chapéu de pescador etc. Com relação ao roteiro do sol, são indicadas as praias de Prainha, Iguape, Caponga, Morro Branco, Praia das Fontes, Majorlândia, Canoa Quebrada, Icapuí e Fortim, Iparana, Pacheco, Icaraí, Tabuba, Cumbuco e Paracuru. Sobre cada uma delas são listados alguns atrativos. Nas duas primeiras, Prainha e Iguape, ambas localizadas em Aquiraz, existe a referência ao coco.

Outra praia de Aquiraz é Iguape que na língua indígena significa “Cotovelo”, e fica localizada a 12 quilômetros da cidade de Aquiraz. Com seus restaurantes especializados em peixadas e as jangadas que caracterizam a região, a Praia do Iguape é um local onde o mar faz uma curva, formando um magnífico espaço físico. Os atrativos turísticos são as bicas naturais e o artesanato de conchas, além da *dança folclórica do Coco*, durante as noites de luar, pelos jangadeiros. (Diário do Nordeste, 14 jan.1983, p.22. *Grifo nosso.*)

A reportagem reforça que, além dos atrativos gastronômicos, hoteleiros, naturais, o artesanato e a dança do coco também devem ser apreciados. Essa segunda é atribuída, ainda, aos jangadeiros. Os jangadeiros que, desde a década de 1950, como afirmamos anteriormente, são considerados um “tipo cearense”, que representa a cultura e identidade do Estado.

Em 1989, também encontramos outra matéria que foca no turismo em Aquiraz. O texto começa exaltando a história de Aquiraz, que foi a primeira capital da Província do Ceará. Em seguida, algumas construções históricas são citadas. Logo, as praias do município são apresentadas, como o Iguape. Sobre esse lugar é dito: “Seu litoral é muito procurado por turistas de todo o País, atraídas pela beleza paisagística, pela riqueza do seu artesanato de rendas de bilro e, ainda, por suas manifestações folclóricas, sendo a dança do coco a mais conhecida”. (Diário do Nordeste, 25 ago. 1989, p. 33)

Na década de 1980, intensificaram-se os eventos organizados para fortalecer, promover e exibir a cultura das comunidades litorâneas, como as regatas. No ano de 1986, por exemplo, ocorreu a *X Regata de Jangadas da Majorlândia*. Promovida pela Prefeitura de Aracati e pela Capitania dos Portos, o evento: “[...] tem como objetivo principal despertar e motivar o interesse náutico e o turismo cearense”. (Diário do Nordeste, 20 out. 1986, p. 9)

Pela matéria, é possível sentir como eventos desse tipo mudavam a rotina comunitária:

Desde cedo da manhã começou a aglomeração de pessoas na praia, principalmente, turistas oriundos de Fortaleza e de Municípios e Estados vizinhos. Todos tinham um só objetivo: prestigiar a coragem do pescador cearense, que faz do seu trabalho também uma forma de arte, ou mesmo, de luta. (Diário do Nordeste, 20 out. 1986, p. 9)

Há, claramente, a articulação entre o turismo e a apreciação do jangadeiro, mostrada na aglomeração de turistas que se destinavam a Majorlândia para prestigiar a coragem, a arte e a luta desse “tipo cearense”, que se expressa no seu ofício, a pesca, mas também em sua cultura e no lugar em que vive. Na continuação do texto, a matéria reforça que essa é a primeira regata a ter uma programação folclórica:

Segundo o tenente Edilson de Almeida, organizador de toda a programação da Regata, este ano, diferente dos anteriores, “tivemos a preocupação de dar uma conotação folclórico-cultural à festa, na tentativa de preservar os valores da cultura desta região e mostra-los a todos que aqui compareceram”. (Diário do Nordeste, 20 out. 1986, p. 9)

Na ocasião, as expressões culturais, como capoeira, realizada por jovens de Canoa Quebrada e Majorlândia, e a dança do coco, realizada por moradores da Majorlândia, são exibidas. Com relação à dança, há o depoimento de uma moradora da localidade que diz:

A gente não quer deixar morrer essa tradição, pois vem dos nossos avós, passa por netos, filhos, e assim vai... Ressalta, ainda, que, pela primeira vez, esse trabalho está sendo reconhecido, principalmente quando a Prefeitura de Aracati concede um troféu a José Mendes, um dos mais antigos dançadores de coco da região. Hoje, ele tem 67 anos, tendo começado a dançar desde os 17 anos. (Diário do Nordeste, 20 out. 1986, p. 9)

Segundo a entrevistada, há, pela primeira vez, um reconhecimento com relação à dança do coco. Ela, inclusive, chega a citar um troféu dado pela Prefeitura de Aracati ao mestre Zé Mendes. Contudo, não conseguimos mais informações sobre o que exatamente essa homenagem reconhecia.

Mesmo assim, podemos dizer que o momento deixa claro uma atenção das políticas públicas para a dança do coco e seus produtores, que passam a representar a identidade cearense e, por isso, tornam-se atrativos turísticos requisitados em apresentações voltadas a um público externo à comunidade em que vivem. A reportagem mostra uma imagem do que seria esse público interagindo com os dançadores na beira da praia, como pode ser observado a seguir.

Figura 20 – Dança do coco na X Regata de Jangadas da Majorlândia.



Os turistas, contagiados pelo clima de alegria, caíram na dança e festejaram a coragem do pescador cearense
 Fonte: Diário do Nordeste, 20 out. 1986, p. 9.

No primeiro plano, a imagem mostra, principalmente, jovens, meninos e meninas dançando. Eles parecem estar descalços, mas com fardas, não é possível ler as frases estampadas em suas blusas, muito menos inferir se trata-se de um grupo escolar que foi visitar o evento ou de integrantes do grupo de coco local. Mais afastados, há alguns dançadores mais velhos, como o homem que usa um chapéu e parece bater palmas olhando para outro homem sentado em um caixão, que parece tocar o instrumento. No segundo plano, estão as jangadas na areia e, por fim, no terceiro plano, tem-se o mar.

No ano seguinte, em 1987, há a referência a *I Mostra de Arte*, organizada pela Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto e pela Associação dos Moradores do Mucuripe, além de outras Associações de bairros vizinhos. O evento objetivava reunir artistas e artesãos do Grande Mucuripe, para divulgar seus trabalhos. A programação de inauguração do evento contou com apresentação de dança do coco realizada pelos pescadores do bairro.

Dois anos depois, em 1989, foi inaugurada a *Feira das Comunidades*, uma promoção da Secretaria de Ação Social e seus órgãos. O evento tinha como objetivo mostrar à sociedade cearense todas as ações desenvolvidas nas áreas artísticas e culturais pelas comunidades. O evento possuía uma ampla programação que ia desde exposições e shows à venda de comidas típicas.

A Feira ocorreu na Central de Artesanato Luiza Távora, entre a Avenida Santos Dumont e Costa Barros, e reuniu 70 associações comunitárias. Na programação dos shows, contou com a participação do que nomeou de “números próprios das comunidades praianas do Ceará”, como a dança do coco e a caninha-verde, ambas realizadas por grupos do Iguape. (Diário do Nordeste, 14 abr. 1989, p. 1)

Outro evento que aconteceu no mesmo ano foi o *I Festival da Cultura e Tradições do Ceará*, na Casa José de Alencar, localizada na então Avenida Perimetral, o evento foi uma

promoção da Pró-Reitoria de Extensão do Ceará da UFC e da Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura – FUNCAP, sendo definido como:

O festival será uma verdadeira “salada” cearense, temperada com todos os ingredientes da arte e da cultura popular, que pode ser saboreada por todos os que gostam de apreciar os valores artísticos da terra. E também uma ótima programação para os turistas que estão passando férias em Fortaleza, pois terão a oportunidade de conhecer, num só evento, as variadas manifestações artístico-culturais expressadas em diferentes formas. (Diário do Nordeste, 27 jan. 1989, p. 3)

A matéria ressalta que o Festival será uma espécie de mostra da cultura cearense, sendo voltado para, principalmente, os turistas. Inclusive, é dito que, a depender da repercussão do evento, ele poderá ser incluído no calendário turístico de Fortaleza. A programação do evento contou com feira de artesanato e comida típica, além de exposições de pintura e de literatura de cordel. Houve, também, diversos “shows folclóricos”, como de violeiros, de forró, Banda Cabaçal de Juazeiro do Norte, Patativa do Assaré e também os pescadores da Praia do Iguape, com a dança do coco.

A intensificação desses eventos localizados na capital cearense, a partir de 1987, está relacionada ao “Governo das Mudanças”, sobretudo ao primeiro mandato do Governador Tasso Jereissati (1987-1990), que: “via no turismo oportunidade de desenvolvimento econômico, extinguiu a EMCETUR e criou a Companhia de Desenvolvimento Industrial e Turístico do Ceará – CODITUR, passando a olhar o turismo com a mesma importância econômica das indústrias” (FALCÃO, 2010, p. 70).

O “Governo das Mudanças”, chamado de Era Tasso, segundo Maria Cristina Nobre (2008) envolve três governos do Tasso Jereissati (1987-1990, 1995-1998 e 1999-2002) e um do Ciro Gomes (1991-1994), sendo caracterizado por uma hegemonia burguesa no poder, ligada ao Centro Industrial Cearense – CIC⁸⁸, que rompe com a política dos coronéis, ao colocar jovens empresários e seus interesses na direção estatal.

Para modernizar o Ceará, nessa época

[...] buscou estabelecer, a partir de uma reforma político-administrativa do Estado, novas condições para se criar um nível diferenciado de desenvolvimento da economia local, modernizando-a e tornando-a acessível às novas dinâmicas impostas pelo mercado mundial. De um lado, geravam estímulos para consolidar a industrialização no Ceará, buscando superar sua fragilidade econômica em decorrência da baixa competitividade e pouca diversidade. A estratégia adotada foi fortalecer determinados setores com potencial para o mercado externo, com incentivos fiscais e a criação de infra-estrutura de apoio aos investimentos privados, gerando, em decorrência das exportações, maior dinamismo interno. De outro lado, o esforço dos governos que compõem a “Era Tasso” foi no sentido de que seus mecanismos político-administrativos ajudassem a suplantarem os padrões produtivos da agricultura e da

⁸⁸ “[...] entidade patronal criada em 1919 e estreitamente vinculada à Federação das Indústrias do Estado do Ceará (FIEC).” (BARBALHO, 2007b, p. 34).

pecuária tradicionais, extremamente dependentes das condições geográficas e climáticas de região de semi-árido. Com esse intuito, procurou-se estimular setores com grande aporte de capital e também com capacidade para inserir-se no mercado mundial. Da mesma forma, esses governos se preocuparam em criar a infra-estrutura subsidiária desses investimentos capitalistas, ao mesmo tempo em que asseguraram a concentração fundiária como estrutura necessária aos grandes projetos de agronegócio em âmbito local. (NOBRE, 2008, p. 22-23)

Esse projeto, mesmo indo de encontro ao clientelismo, à miséria e ao atraso, apesar de ter colocado outra elite no poder e de ter executado mudanças na gestão da coisa pública, permaneceu sendo marcado pela intolerância, pelo autoritarismo e pela exclusão de grupos marginalizados, mantendo a concentração fundiária por exemplo. Além disso:

[...] a grande maioria da população economicamente ativa (67,1%) em 1990, continuava a auferir rendimentos iguais ou inferiores a dois salários mínimos; o índice de analfabetismo mantinha-se em 44%; apesar da (transitória?) redução da mortalidade infantil, esta ainda mantém-se num patamar elevado. Reverter este quadro requer bem mais do que racional idade administrativa e dinamização da economia. (GONDIM, 1995, p.21).

Nesse sentido, podemos perceber que a emergência pública dos cocos do litoral, inicialmente, esteve relacionada ao desenvolvimento do turismo, por meio da valorização dos elementos culturais, atribuídos como folclore, sobretudo com um enfoque relacionado à construção de uma identidade cearense e brasileira que, mais adiante ganharia investimentos empresariais ligados aos “Governos das Mudanças” em prol de uma modernização do Ceará.

Assim, nesse primeiro momento, o coco pôde emergir publicamente, pois, retomando a noção de Arendt (1995) de espaço público, essa dança passou a ser vista e ouvida pela imprensa, pelos intelectuais, pelo governo, pelos empresários, pela sociedade cearense e pelos turistas, sendo compartilhada e considerada relevante em decorrência de representar um potencial atrativo cultural representativo da identidade local, remetendo à imagem do jangadeiro, representante da bravura, da resiliência, da força e da coragem de um povo.

Nesse processo da emergência pública, percebemos a produção de discursos e a constituição de um lugar público para a dança do coco. Alguns dos discursos identificados no início do século XX não localizavam a dança e seus produtores ou eram depreciativos e discriminadores, reivindicando a extinção dessa prática realizada por pessoas consideradas desqualificadas, como mostram as reportagens analisadas.

A partir dos anos 1928, esse discurso apresenta uma inflexão diferente, com tonalidade de aceitação social e, a partir de 1968, aborda a dança do coco como própria de certas localidades e de certos grupos sociais. Ou seja, localizando o dançar e reconhecendo a prática como legítima de grupos determinados e de valor simbólico que se relaciona à identidade

cearense. Vale ressaltar que esse processo teve relação direta com a atuação de folcloristas e do governo.

Os folcloristas viam no coco, assim como em outras manifestações culturais dos povos litorâneos, elementos autênticos da identidade cearense, já que faziam parte da caracterização do pescador. O governo, por sua vez, apropriou-se desse discurso e, para estimular o turismo “Sol e Mar”, passou a articular atrativos naturais e culturais, pensando em uma experiência turística capaz de revelar a cearensidade ao visitante. Foi uma estratégia governamental para a construção da imagem do Estado como “Terra do Sol” e o “tipo cearense” do jangadeiro com práticas culturais próprias.

Nesse primeiro momento, como vimos, os grupos de coco que emergiram publicamente, sendo mais referidos em discursos e presentes em vários eventos, foram os do Pecém, do Iguape, de Majorlândia, da Prainha e do Mucuripe. Ao longo do tempo, no entanto, esses dois últimos desapareceram da cena pública⁸⁹. Assim, consideramos que esses três grupos de coco, que permaneceram na cena pública até os dias de hoje, junto com o grupo de Balbino, que emergirá em um contexto de luta pela terra, que veremos adiante, são emblemáticos para a construção da visibilidade dessa dança no Estado.

3.2 “Dançar é resistir”: especulação imobiliária, questões de terra e lutas identitárias (1980-1997)

Como falamos anteriormente, nas décadas de 1970 e 1980, o turismo no litoral cearense passou a ser incentivado pelos poderes públicos, e esse processo, além de intensificar o número de visitantes, aumentar investimentos em infraestrutura e propaganda da zona litorânea, culminou, sobretudo na década seguinte, em ações de especulação imobiliária na área.

A partir do final da década de 1980, o turismo no Ceará entrou nos planos de estratégias de marketing desenvolvidos pelo “Governo das Mudanças” do empresário Tasso Jereissati. Este, durante o seu primeiro governo, entre os anos de 1987 e 1990, implementou várias ações na tentativa de promover a modernização do Estado, investindo em programas para a valorização das segundas residências e o desenvolvimento do mercado imobiliário. Houve estímulo à valorização da zona costeira do Ceará através da especulação imobiliária, que teve como resultado imediato a desapropriação de comunidades pesqueiras em vista da expansão da atividade turística no Estado.

Na década de 1990, o aproveitamento da zona costeira para as atividades de lazer é caracterizado pela presença dos grandes hotéis e *resorts* com uma nova ideologia de turismo, onde o conforto e o bem-estar padronizados tornam-se exigências frequentes em toda a orla nordestina. (BORGES, 2011, p. 32).

⁸⁹ Não fez parte da investigação buscar os motivos desses desaparecimentos, se ocorram por desarticulação interna das comunidades ou por desinteresse do estado em investir nas áreas as quais esses grupos correspondem, por exemplo.

Esse processo vivenciado no fim da década de 1980 e na década de 1990 parece ter perpassado o litoral do nordeste como um todo, estando atrelado a uma política de modernização dessa Região, colocando duas realidades: a primeira, baseada na compra de territórios litorâneos por empresários, muitos do ramo imobiliário, e também por estrangeiros, visando a construção de grandes empreendimentos; a segunda, baseada em intensos investimentos governamentais nas regiões, que mobilizavam obras de grande porte.

Uma das políticas governamentais nacionais que direcionou as ações sobre o litoral nesse período foi o Programa de Desenvolvimento do Turismo no Nordeste – PRODETUR/NE, que se iniciou em 1994, e teve três fases, tendo como objetivo “reforçar a capacidade da região Nordeste em manter e expandir sua crescente indústria turística, contribuindo assim para o desenvolvimento socioeconômico regional através de investimentos em infraestrutura básica e serviços públicos [...]” (SECRETARIA DO TURISMO DO CEARÁ, 2012, p.5).

Inclusive, um ano depois de seu início, foi fundada a Secretaria do Turismo – SETUR, com “a missão de fortalecer o Estado como destino turístico nacional e internacional, de forma sustentável, com foco na geração de emprego e renda, na inclusão social e na melhoria de vida do cearense.” (SECRETARIA DO TURISMO DO CEARÁ, 2012, p.5).

No entanto, para a realização dessas ações consideradas de desenvolvimento e modernização, sejam com financiamento público ou privado, a população local passou por violentas ações de desapropriação e perda de seus territórios, além de outros bens.

As comunidades que integram este estudo vivenciaram situações de especulações de diferentes maneiras durante esse contexto, que geraram a desapropriação de terra por parte de empresários, com aval do governo, para construções de empreendimentos, como os já citados. Talvez, um dos casos mais emblemáticos e de grande repercussão na mídia foi o do Pecém, território contemplado no PRODETUR/NE I.

A vila [do Pecém], no entanto, passou a ser conhecida, no mundo inteiro, a partir de março de 1995. Nesse ano, o então governador do estado do Ceará, Tasso Jereissati, em parceria com o presidente da República na época, Fernando Henrique Cardoso, iniciaram, através do Grupamento de Navios Hidroceanográficos da Marinha do Brasil, os estudos para um novo empreendimento. Era o início do Complexo Industrial e Portuário do Pecém (Cipp) que surgiu com a finalidade de ser agregado ao parque industrial do Ceará, além de servir como amparo ao desenvolvimento econômico da região. (ALVES, 2011, p. 20).

A construção do CIPP se deu a partir de 1996 e, até os dias de hoje, gera impactos socioambientais, além de afetar a população local, fato que ganhou e ganha as páginas dos jornais.

Nos últimos trinta anos, diversas comunidades que vivem em São Gonçalo do Amarante e Caucaia, municípios da Região Metropolitana de Fortaleza, Ceará, vem sendo impactadas pela construção de uma série de empreendimentos na área de infraestrutura e indústrias de base, como siderúrgicas, termelétricas e refinaria, integrantes do projeto denominado Complexo Industrial e Portuário do Pecém (CIPP). (NÓBREGA, 2020, p. 165).

Para lutar contra as ações especulativas e em prol de seus direitos sobre a terra, a população residente no local, inicialmente, recorreu a instituições como o Comissão Pastoral da Terra – CPT, o Conselho Pastoral de Pescadores – CPP, o Instituto Terramar e o Fórum do Litoral, Cidadania, Meio Ambiente do Estado do Ceará, participando de diversas audiências públicas nas quais denunciava o que estava acontecendo.

O que seria uma audiência pública para discutir os impactos sócio-ambientais da construção do Complexo Portuário do Pecém, acabou se transformando em um protesto da comunidade local. Os moradores ainda não sabem o que vai acontecer com suas moradias. Eles denunciam o desrespeito às suas propriedades. Conforme os agricultores, seus imóveis vêm sendo invadidos por operários da construtora responsável pela obra. (Diário do Nordeste, 13 nov. 1996, p.1).

Como denunciado, a ação dos operários na comunidade do Pecém foi violenta, invadindo casas e expulsando os moradores, que ficaram sem ter para onde ir ou como manter suas formas de sustento, como podemos observar nas experiências de Vicente de Moraes e de Maria da Cruz noticiadas no jornal Diário do Nordeste.

O trabalhador rural Vicente Rocha de Moraes, proprietário de um sítio, conta que está sem poder plantar culturas como mandioca e milho por conta do processo de desapropriação. Mais aflita, a dona de casa e agricultora Maria Conceição da Cruz afirma que a incerteza de onde vai morar com os seis filhos a fez parar no hospital, devido ao agravamento do problema cardíaco que lhe acomete. Explica que o marido vive da plantação e moagem. “Eu não tenho para onde ir”, diz, perguntando sobre qual será seu destino. (Diário do Nordeste, 13 nov. 1996, p.17)

Além de atacar as residências dos moradores, áreas de dunas, campos, faixas da praia, assim como espaços comunitários foram diretamente afetados pela construção do CIPP, que foi inaugurada em 2002.

De 1995 a 2002, segundo Francisco Sousa (2019), a resistência dos moradores foi acompanhada por uma busca por resgatar a identidade local por meio da escrita da história da comunidade, iniciativa realizada na gincana de animação de 1999, promovida com o incentivo de missionários católicos. No entanto, nada sobre o coco foi identificado nessa investigação cultural, muito embora a comunidade já praticasse a dança do coco, como vimos no tópico anterior.

Ainda hoje, por sua vez, há grupos que permanecem resistindo ao processo de implantação do CIPP, como os indígenas Anacé estudados por Luciana Nóbrega (2020), que salienta a reivindicação identitária étnica desse povo e suas estratégias de luta e de sobrevivência, baseadas também no resgate à memória, a saberes ancestrais e à história.

Nos últimos anos, os Anacé formaram um grupo de coco que tem realizado apresentações em Fortaleza, mas, apesar disso, quando fala-se em dança, a luta e resistência desse povo possui relação com outras manifestações, como o Toré e a dança de São Gonçalo, como afirma Nóbrega (2020, p.171-172).

Resistindo às remoções, os Anacé passaram a se afirmar publicamente enquanto grupo diferenciado ao tempo em que se articulavam com o movimento indígena no Estado do Ceará. A consciência de que constituíam e de que constituem um povo indígena parte das relações peculiares que tecem com o território que habitam; de uma memória coletiva que os interliga a uma população ancestral; das danças, ritos e tradições reconhecidas por eles como indígenas, como o toré e a dança do São Gonçalo; e de uma matriz simbólica peculiar: a corrente dos encantados.

O trabalho de campo, por meio das entrevistas realizadas com os dançadores do Pecém, assim como a pesquisa em periódicos e em acervos de instituições, também não revelou nenhuma associação direta entre a prática organizada da dança do coco e esse período de luta pela terra no Pecém, assim como em outras localidades onde o coco já havia ganhado visibilidade pública, como em Majorlândia, no Iguape, na Prainha e no Mucuripe.

A investigação, por sua vez, revelou a emergência de um outro grupo de Coco que se deu de maneira associada a esse processo de resistência e enfrentamento de luta pela terra, e que permanece atuante na cena cearense até os dias de hoje, a saber, o grupo da Comunidade do Balbino, que está localizada no município de Cascavel, no litoral leste do Estado, como já vimos no capítulo anterior.

Nesse sentido, apesar da especulação imobiliária ter ocorrido de maneira macro ao longo da zona costeira cearense, como pudemos ver pelo caso do Pecém, neste tópico, vamos focar no caso da comunidade de Balbino, pela expressividade interna e externa que a dança do coco assumiu na resistência dos moradores locais contra a ameaça de perda da terra. Contudo, vale a ressalva de que os demais grupos de coco que já estavam na cena pública estadual, permaneceram atuantes durante esse período.

Antes dos investimentos imobiliários chegarem em Balbino, já ocupavam as praias vizinhas despertando apreensão nos moradores da comunidade, como afirma Ninno Amorim (2008, p.3).

Em Balbino, à época das invasões das imobiliárias, as pessoas já andavam assustadas com as notícias da violência que a Polícia Militar havia promovido na localidade de Batoque, distante cerca de 6 Km de Balbino, no sentido Balbino-Iguape. Os moradores de Batoque, gente que vivia ali há mais de 100 anos, foram expulsos de suas casas. Sem lugar para morar, migraram para Fortaleza, onde encontraram abrigo nas periferias da cidade.

Na época, as terras de Balbino pertenciam à marinha e outra parte estava sendo ocupada pelos moradores. Inclusive, segundo o Jornal O Povo (1997), desde 1983, 12 moradores já haviam entrado na justiça com pedido de usucapião da terra. Entre eles, “Seu” José Erivan do Nascimento⁹⁰, que conheceu o Balbino por volta de 1980, em um de seus veraneios pelo litoral, já que seu pai vendia jangada para as praias da região, isso antes mesmo de entrar na Sociedade Cearense Defesa Cultura Meio Ambiente – SOCEMA⁹¹, em 1982. O ambientalista tornou-se frequentador da Comunidade e amigo de seus moradores, de tal modo que também relembra desses processos: “Eu tinha um amigo que era advogado, ele trabalhou de graça. Tinham 14 ações de usucapião de moradores do Balbino, mas o juiz não quis nem conversa, ele engavetou tudo!” (Fortaleza, 22 jun. 2022). Esse contexto, em que os moradores não possuíam documentos que comprovavam a posse das terras, fez com que os empresários se aproveitassem para reivindicar sua posse.

No trabalho de campo realizado ainda durante a Graduação em História (FARIAS, 2012), mapeamos que as ações dos invasores em Balbino iniciaram-se em 1984, sendo intensificada a partir de 1986. Segundo os moradores e o Jornal O Povo (1997), os principais agentes imobiliários que investiam nas terras da localidade eram Rui Caminha Barbosa Júnior e Ticiania Fiúza Caminha Barbosa, proprietários da Imobiliária IWA. Contudo, o nome do Moinho Dias Branco também foi citado por alguns moradores como responsável pelas ações na área.

⁹⁰ Nascido em 1944 no Mucuripe, filho de estivador e dono de jangada de piúba, desde pequeno teve contato com as práticas e performances dos povos costeiros do Ceará. Ajudou seu pai durante a adolescência, mas, depois, foi servir ao exército, apesar de não gostar, e, até hoje, afirmar que ficou traumatizado com o que viveu no exército, e saiu do exército por mal comportamento, por negar-se diversas vezes a ir prender “comunistas”. Depois do exército, seu Erivan assumiu diversas profissões, entrou na polícia militar como sargento, virou delegado – e, como delegado, atuou em muitos municípios –, oficial de administração, major dos bombeiros e ambientalista. Enquanto ambientalista, “Seu” Erivan representou o Ceará na Eco 92, em 1992, foi o primeiro gerente da Área de Proteção Ambiental de Jericoacoara, além de auxiliar diversas comunidades costeiras na fundação de Associação de Moradores e na luta pela terra, como a comunidade do Balbino.

⁹¹ Fundada em 1976, uma das primeiras ONGs do Nordeste, formada por diversas pessoas influentes e importantes na luta pelo meio ambiente, como o arquiteto Jorge Neves, Joaquim Feitosa, Rachel de Queiroz. (NOTTINGHAM, 2006)

O ambientalista Erivan auxiliou no processo de organização política da comunidade e de divulgação do que estava acontecendo para a imprensa. Ele relembra como foi esse momento e como criaram táticas para resistir às invasões sofridas.

O senhor Rui Caminha Barbosa Júnior e dona Ticiane Fiúza Caminha Barbosa começaram a dizer que o Balbino era deles e começaram a invadir na marra o Balbino. Eles entraram lá com cerca de 70/80 homens armados, todos armados, policiais de Cascavel também, e pistoleiros, chegaram lá dando tiro mesmo, como se fosse uma praça de guerra. Aí me telefonaram. Eu disse para não reagirem, corri pra lá. Eu já estava na SOCEMA e no bombeiro, isso foi em 1986. Eles invadiram tudo, destruíram casas, plantações... E o juiz não decidia nada com relação aos processos de usucapião que já estavam em andamento. [...] Eu fiz muita amizade com a imprensa, com ambientalistas, aí eu arrumei um esquema. Eu queria mostrar para ele que pobre também tinha inteligência. Eu falei com Dona Neusa: “Dona Neusa, você é uma pessoa inteligente, desenrolada, vamos fazer uma casa lá na praia? Eu tenho certeza que eles vão derrubar. Aí a gente chega com todo o aparato de segurança.” [...] Acionei jornal, rádio tudo no mundo. Eu tinha certeza que eles iam invadir lá. Quando eles invadiram, em 1987, com o mesmo esquema, eles destruíram tudo. Ligaram para mim e cheguei lá com todo o aparato para divulgar para o mundo o que estava acontecendo no Balbino. Saíram em todos os jornais. (Fortaleza, 22 jun. 2022)

As atitudes desses agentes imobiliários, de fato, foram divulgadas em reportagens, ganhando as páginas dos jornais estaduais, como podemos observar a seguir.

A Comunidade de Balbino, localizada no distrito de Caponga, Município de Cascavel, viveu ontem momentos de tensão e desespero quando homens armados invadiram e queimaram quatro casas, derrubaram cercas com tratores e ameaçaram de prisão os moradores. Essa foi a segunda vez que o povoado sofreu a agressão (O Povo, 30 jul. 1987, p. 09A).

O estado de tensão ainda persiste entre os moradores. Dona Neusa Sena, 62 anos, está numa crise de choro permanente desde quando viu incendiarem sua casa com todos os pertences. Crianças de cinco anos foram enxotadas das casas sob a ameaça de serem queimadas juntas com as palhas secas, informou Luzanete, de 14 anos, cujo irmão não pôde aproximar-se do que restou das palhoças sem entrar num choro de pânico (O Povo, 2 ago. 1987, p.23A).

A violência sobressai como elemento fundante da atuação dos especuladores em Balbino. Como a primeira matéria salienta, ela não se restringiu a apenas uma ação de ameaça, tendo causado danos materiais, físicos e psicológicos aos moradores da comunidade. Em uma das reportagens, é apresentado o depoimento de uma família sobre a situação.

“Esse terreno pertence ao meu avô e passou pro meu pai. [diz Dona Nelsa Sena, 62 anos] Meu avô morreu com 100 anos”, completou entre soluços sem parar de lamentar a destruição e as coisas perdidas. Seu filho, Raimundo Ferreira Sena, 41 anos, pescador, conta que tinha uma casa na área da Marinha com o objetivo de guardar objetos da jangada. “Há uns cinco meses construí essa casa aqui, diz apontando para o que restou da moradia. Hoje, chegaram e desmancharam tudo e ainda ameaçaram se a gente não se afastasse levaria preso e algemado. “Nós conta que somos nativos daqui”, esclarece. Raimundo informa ainda que Rui Caminha já quis comprar as terras, mas ninguém quis vender. “Aí agora querem tomar na marra”, diz lembrando

a escritura falsa e o fato de nunca ninguém ter ouvido falar em parentes da família Barbosa Caminha na localidade. “E como é que eles são herdeiros?”, emenda (O Povo, 30 jul. 1987, p.09A).

O depoimento de Raimundo revela investidas de compra por parte do agente imobiliário, mas que não foram bem-sucedidas, sobretudo porque, como afirmou “Dona” Nelsa, os moradores da localidade possuíam uma relação afetiva e ancestral com o território, além de dependerem dele para sua subsistência, seja pela pesca ou pela agricultura. Nesse sentido, a venda do lugar não configurava um desejo dos moradores, o que fez com que o agente imobiliário citado usasse de outras estratégias, como a invasão com o uso da força física e da violência, além de documentos falsos.

Também foram feitos registros fotográficos da invasão de 1987, como pode-se observar abaixo.

Figura 21 – A Comunidade um dia após a invasão imobiliária sofrida.



Fonte: Jornal O Povo, 30 jul. 1987, p. 09A.

Na imagem, não há legenda identificando a mulher prostrada diante da cena de destruição, que mostra restos da estrutura de uma residência, possivelmente sua. A expressão da mulher, que tapa o rosto, revela a tristeza diante da cena, e a criança ao seu lado, que não sabemos ao certo o grau de parentesco que tem, também mostra certa tristeza ou não entendimento do que se passa.

Diante da situação vivida, a comunidade de Balbino organizou-se social e politicamente. Em 1987, com a ajuda de “Seu” Erivan, fundaram a Associação de Moradores do Povoado de Balbino, com o objetivo de representar os interesses dos moradores da localidade, também se dirigiram à Capitania dos Portos e à Superintendência do

Desenvolvimento do Estado do Ceará – SUDEC que, um ano depois, em 1988, junto com o Conselho Municipal de Defesa do Meio Ambiente – CONDEMA, criaram, por meio da Lei N° 479/88, a Área de Proteção Ambiental de Balbino – APA.

A APA de Balbino, a primeira do interior do estado, tem 250 hectares e envolve uma faixa de terra próxima ao mar. Sua administração ficou a cargo da Associação dos Moradores, que não podia comercializar a terra, mas sim doá-la a pessoas que nasceram na localidade (Diário do Nordeste, 4 out. 1988, p.11).

Nesse processo de resistência, “Seu” Erivan, junto aos moradores da localidade, também acionaram jornalistas, como a Paula Saldanha, que, além de gravar um episódio do seu programa Expedições, da TV Brasil, lançou, em 1994, o livro *Balbino em Chamas*, contando a história da comunidade. Outros institutos, como o Terramar, o Conselho Pastoral dos Pescadores – CPP, o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis – IBAMA, além de políticos, também foram acionados.

Nesse processo, a comunidade começou a ganhar espaço na mídia e em eventos culturais. Foi realizado, por exemplo a primeira edição da Casa do Mar, em 1996, na Ponte Metálica. Sobre essa exposição, há a notícia.

Símbolo do Ceará, o jangadeiro é a representação da força do homem do litoral nordestino, voltado para o trabalho e sua comunidade. Por isso, Ana Medeiros, o escolheu para representar na exposição Casa do Mar, onde busca dar um destaque a outro aspecto de sua vida: a rotina do doméstico e a luta cotidiana num trabalho árduo e perigoso. Construída na Ponte Metálica, a Casa do Mar reúne 120 peças do dia à dia dos pescadores, desde utensílios domésticos até instrumentos de trabalho, alguns até substituídos, atualmente, por materiais modernos.

Após uma pesquisa que abrangeu o litoral cearense do Paracuru ao Aracati, a comunidade escolhida acabou sendo a do Balbino (65 km de Fortaleza), entre Batoque e Caponga. [...]

Das comunidades pesquisadas, a de Balbino foi escolhida por ser a mais fiel em suas tradições, tanto nas louças, roupas e moradias como nos costumes, como a Dança do Coco. “Esta dança é a tradicional, sem ser a folclorizada que conhecemos hoje”, diz. Ela será apresentada na abertura da exposição, a partir das 17 horas. (Diário do Nordeste, 2 fev. 1996, p.6).

A escolha da comunidade de Balbino para inspirar a criação da exposição, segundo Ana Medeiros, sua organizadora, que passou a viver na localidade, teve relação com as tradições vividas no local, que representariam a vida do pescador, ou, como diria Fals Borda, a cultura anfíbia (2002b), de maneira “fiel”. Lembrando que, nesse período, Balbino também já havia ganhado visibilidade em prol da luta pela terra que vivenciava.

Como parte integrante do evento de inauguração da Casa do Mar, a dança do coco foi realizada por pescadores da comunidade, tendo sido essa a primeira matéria que faz referência ao coco do Balbino, sendo mostrado em um evento em Fortaleza, o que não significa que, de fato, esse foi o primeiro evento, mas sim que se inicia um processo de visibilização

pública da dança, que ganha força junto ao processo de luta pela terra e de afirmação identitária dessa comunidade.

Voltando à luta pela terra, o caso da comunidade foi para a justiça, tendo como advogado o político e ativista João Alfredo, e, em 1997, a comunidade saiu vitoriosa, recebendo a posse coletiva das terras do então governador do estado, Tasso Jereissati. Contudo, esse processo de vitória aconteceu por meio de negociações e contatos, como relembra “Seu” Erivan:

Depois de todo um estudo que fizemos da área, com instituições ambientais e com nativos, um estudo que demorou de 4 a 5 meses, chegaram à conclusão sobre o tamanho da área do Balbino e suas características. Aí, e agora? Eu disse: rapaz, agora, o governador tem que tomar uma providência. Na época, o governador era o Tasso Jereissati. Aí eu e a Francisca reunimos uma comissão para conversar sobre isso. E aí eu me lembrei que o chefe de gabinete do Tasso era o João Jaime, ele era muito meu amigo. Eu chamei o João Jaime e contei tudo. Ele disse: rapaz, ainda tá desse jeito? Eu disse: tá! E ele disse que a gente ia resolver isso. Ele se reuniu com o governador e depois me disse: Erivan, vai dar certo! O governador vai dar o título de posse! (Fortaleza, 22 jun. 2022)

Para o recebimento do documento de posse coletiva da terra, foi feita uma celebração na localidade.

A comunidade de Balbino, em Cascavel, depois de 12 anos de luta, faz festas para comemorar a titulação de suas terras, uma conquista de 184 famílias ali residentes. No distrito de Caponga, às 10h30min da próxima sexta-feira, dia 30, o Governador Tasso Jereissati – homenageado pela gente de Balbino por ter participado de todas as batalhas – vai presidir a solenidade de entrega do título. (Avançando nas Mudanças⁹², mai. 1997, n.p.)

Na festa de posse da terra, os moradores de Balbino organizaram uma programação para receber o governador e mostrar a localidade. Foi, nesse sentido, que preparam uma recepção em que apresentaram a dança do coco: “Para agradecer o que considera a realização de um sonho, a comunidade realizará minutos antes da entrega dos títulos uma missa campal. Está prevista ainda a apresentação do grupo folclórico local que apresentará a tradicional ‘Dança do Coco’”(O Povo, 30 mai. 1997, p.1).

Mais uma vez, caracterizada como tradicional, em um sentido que remete a uma ancestralidade e à identidade local, a dança do coco fez parte da programação junto à missa campal, mostrando também a influência da religião na localidade e na organização da luta pela terra, por meio, por exemplo, do CPP.

⁹² Jornal do Governo do Estado do Ceará, que nesta edição foi dedicado a Balbino, convidando a população para a festa de posse da terra com a presença do então Governador Tasso Jereissati.

No jornal do dia seguinte à festa, houve uma matéria de cobertura com registro fotográfico do evento, que, ao que tudo indica, é o primeiro registro fotográfico do coco de Balbino a ganhar as folhas do jornal.

Figura 22 – Dança do coco realizada na festa de posse da terra.



Fonte: Jornal O Povo, 31 mar. 1997, p.1.

Como é possível observar na imagem, os dançadores vestiram como figurino da dança a roupa do pescador feita artesanalmente na localidade com a tinta do cajueiro azedo e um chapéu de palha. Em campo, os brincantes revelaram que esse figurino não era comum quando se dançava dentro da localidade, que antes usavam roupas de passeio para dançar, mas que diante da necessidade de apresentar a dança para pessoas de fora, como os fortalezenses, o governador e sua comitiva, além da imprensa, usar a roupa do pescador foi uma forma de mostrar quem são por meio da dança.

E, desde a apresentação feita, a localidade passou a receber diversos convites para apresentação em Fortaleza, como no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, como explica Seu Pedro, dançador que vivenciou o período: “É, a partir do 97, quando a gente ganhou a posse da terra, foi... no Dragão do Mar, aí daí pra lá a gente, aí a gente ficou várias vezes, quase todo mês a gente ia fazer uma apresentação no Dragão do Mar, é... é... então a gente, sobreviveu a custa desses cocos” (Pedro Francisco Faustino, Fortaleza, 18 dez. 2010).

Segundo Seu Pedro, foram tantas as apresentações realizadas pelo grupo de coco do Balbino, em 1997 e nos anos seguintes, que permitiram que os pescadores “sobrevivessem a custa desses cocos”, ou seja, com os cachês que recebiam para se apresentar.

Além de eventos para dançar o coco, também foram comuns os eventos voltados à produção de espaços que representavam a cultura litorânea, semelhantes à Casa do Mar citada anteriormente, com reproduções de jangadas e de casas de pescadores, realizados no *Beach Park*, no Estoril, no Iguatemi, no Dragão do Mar e no *Mc Donald's* da Washington Soares, onde pescadores de Balbino iam trabalhar na construção das jangadas de piúba e nas casas de taipa, que se assemelhavam ao tipo de moradia da comunidade.

Interessante percebemos que esse circuito dos cocos do Balbino era permeado de espaços turísticos e empresariais, ligados, inclusive ao Grupo Jereissati, como o Iguatemi. Desse modo, temos que esses eventos estavam diretamente relacionados às políticas culturais e de turismo realizadas no segundo governo de Tasso Jereissati (1995-1998), em que o Secretário de Cultura era o jornalista e publicitário Paulo Linhares.

Segundo Barbalho (2007a, p.6):

A política de Linhares procurava fomentar a criação de uma indústria cultural regional e o Instituto Dragão do Mar era o grande catalisador dos esforços de implantação desta indústria, dando maior visibilidade ao campo cultural cearense e potencializando sua força de atuação.

Desse modo, a dança do coco de Balbino passou a ser parte da programação de diferentes eventos, principalmente no Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, como a Mostra da Cultura Tradicional Popular, realizada desde 1998, e outros eventos de celebração do folclore, que, nos anos 2000, ganharam força e novos investidores, como o Serviço Social do Comércio – SESC/CE.

Conquanto a dança do coco fosse praticada em algumas comunidades litorâneas do Estado, nesse segundo momento, o coco vai emergir publicamente com muito vigor no processo de luta pela terra experimentada pela comunidade de Balbino, pela forma como foi vivenciada pelos moradores da localidade, como elemento identitário marcador de sua presença no cenário político estadual.

Dançar o coco nesse momento era, para os filhos de Balbino, uma possibilidade de contar suas histórias, de mostrar quem eram e, portanto, de resistir e de sobreviver de maneira sutil, contudo potente, como reconhece Fals Borda (2002a), ao perceber na manutenção das tradições culturais dos povos anfíbios uma potente arma de resistência.

Esse segundo momento da emergência pública revela a pluralidade característica do espaço público, segundo Arendt (1995), no qual, apesar de existir o compartilhamento de elementos comuns que são vistos e ouvidos por todos, cada sujeito assume posições diferentes e, por vezes, conflitantes. Diz essa autora: “Na ação e no discurso, os homens mostram quem

são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano” (ARENDR, 1995, p. 192).

Na luta por seus territórios, moradores do litoral aparecem como sujeitos coletivos mobilizados por direitos, trazendo suas experiências e necessidades, seus saberes e suas práticas e performances culturais, como os cocos, para o cenário público como meio de legitimar-se afirma-se. Contudo, no espaço público, onde as pluralidades coexistem, também podem existir distinções que explicitam conflitos.

No caso específico, temos um conflito bastante marcado: de um lado, o coco emerge como mecanismo de resistência desses povos, que visam se afirmar e garantir a posse de seus territórios por meio do dançar e do que contam ao dançar; do outro lado, temos a permanente mercantilização desse elemento de resistência cultural por parte do Estado, que se aproveita desse saber/fazer para desenvolver políticas culturais e de turismo.

3.3 O Encontro SESC Povos do Mar e a consolidação da dança como tradição litorânea e prática de socialização (2000-2019)

O início dos anos 2000 foi marcado pela busca de articulação dos Povos do Mar, ou seja, das comunidades litorâneas cearenses, que vivenciavam situações e desafios semelhantes, como a especulação imobiliária e o desenvolvimento do turismo, e por diversas apresentações dos grupos de Coco, por meio de incentivos de políticas culturais.

A primeira ocorrência nesse sentido que merece destaque aconteceu, entre outras ações, em decorrência do I Encontro Cultural dos Povos do Mar do Ceará, organizado pelo Instituto Terramar, em 2001, que durou três dias e objetivava: “Unir forças e discutir a problemática que atinge as comunidades de pescadores espalhadas pelo litoral cearense, como é o caso da especulação imobiliária até o conflito de terras. [...]” (Diário do Nordeste, 1 dez. 2001, p.11).

O evento, realizado no Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura, teve diversas palestras e, em seu encerramento contou com:

uma apresentação cultural dos Povos do Mar, no palco da passarela do Dragão do Mar, como o Torém, dançado e cantado pelos indígenas Tremembé e Tapeba; a Dança do Coco, do Balbino; desfile da coleção Mar de Algas, produzido pelas mulheres algeiras de Flecheiras; e o Coral da Prainha do Canto Verde. (Diário do Nordeste, 1 dez. 2001, p.11).

Nesse sentido, como encerramento do evento, houve uma celebração da cultura desses povos, que foi representada por duas danças – o torém, típica dos povos indígenas que

também habitam o litoral, e o coco, típica das comunidades pesqueiras que, em muitos casos, possuem origens indígenas e africanas –, além do artesanato – coleção Mar de Algas – e do canto. Nos anos seguintes, no entanto, não houve reedições do evento.

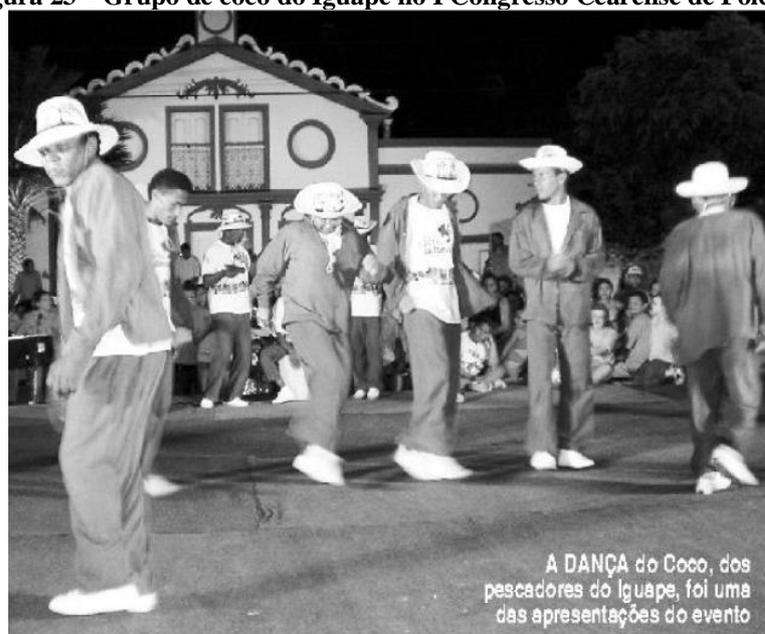
Diversas festas ocorreram nessas localidades litorâneas em 2001 e nos anos que se sucederam, como as regatas, as celebrações de posse da terra – no caso do Balbino –, o Festival NavegArte⁹³, entre outras. Essas festas ganharam as páginas dos jornais, sendo divulgadas ao público e tendo, como parte integrante da programação, a dança do coco.

O ano de 2005, por sua vez, foi emblemático por diversos eventos que aconteceram. Nele, ocorreu o I Congresso Cearense de Folclore, articulado ao encontro Mestres do Mundo, também em sua primeira edição. Esses eventos foram organizados, respectivamente, pela Comissão Cearense de Folclore e pela Secretaria de Cultura do Estado.

Realizados em Limoeiro do Norte, os eventos, juntos, segundo divulgado na imprensa, tinham como objetivo debater e “criar uma memória de resistência da cultura folclórica” (Diário do Nordeste, 23 ago. 2005, p.2), e contou com palestras, exibição de documentário e apresentação de grupos, como o grupo de coco do Iguape.

Inclusive, nas páginas dos jornais, imagens da dança estamparam a divulgação do evento, como se fosse um momento importante ou atrativo do mesmo, como é possível observar a seguir.

Figura 23 – Grupo de coco do Iguape no I Congresso Cearense de Folclore.



Fonte: Diário do Nordeste, 23 ago. 2005, p.2.

⁹³ Projeto iniciado em 2001, organizado pela Prefeitura de Aquiraz, tendo diversas edições e contando com a participação do grupo de coco do Iguape.

Também em 2005, ocorreu a reedição do Encontro Povos do Mar, organizada pelo Instituto Terramar, com o apoio de movimentos sociais da Zona Costeira. O II Encontro Cultural dos Povos do Mar do Ceará, assim como em sua primeira edição, foi realizado no Dragão do Mar, e tinha como objetivo: “apresentar o multifacetado universo cultural das populações costeiras, promovendo o intercâmbio entre as comunidades participantes e estimulando a produção cultural de seus povos.” (Diário do Nordeste, 11 dez. 2005, p.1)

A programação do evento foi bastante diversificada, e a cultura parece ter ganhado centralidade em seu acontecimento, contando com seminário, feira de artesanato, *show* de artistas nacionais, como Selma do Coco, e apresentações dos grupos de dançadores locais – o coco do Balbino e o coco de Caetanos de Cima apresentaram-se na ocasião.

Ainda no mês de dezembro desse mesmo ano, duas matérias bem grandes sobre as brincadeiras do litoral e sobre a dança do coco ganharam as páginas dos periódicos. A segunda, realizada pelo pesquisador Ninno Amorim, que iniciou um trabalho junto ao grupo do Iguape e, depois, do Balbino, tinha como objetivo ressaltar a vivacidade da dança no litoral cearense, ressaltando o contexto de incentivo para a sua produção.

Recentemente, num evento em homenagem a Luiz Gonzaga, ouvi a mesma ladainha de um pesquisador renomado da cidade de Fortaleza. Segundo esse pesquisador, no Ceará não existe a dança do coco.

Aproveitei esse espaço para conversar sobre o assunto com pessoas que pelo menos tenham saído de Fortaleza até Iguape, em Aquiraz, onde tem um grupo de coco fortemente organizado. Se quiser podemos ir a Balbino, Batoque, Caetanos (em Beberibe), Caetanos de Cima (em Amontada), Paracuru, Pecém, Flecheiras, Majorlândia, dentre tantos outros lugarejos [...]

O cenário que descrevo acima é uma junção das várias expressões da dança do coco que presencio durante a minha pesquisa realizada no Ceará. [...]

No Ceará tem disso sim e com essa onda de incentivos à valorização das culturas locais, sabe-se lá as mudanças que poderão acontecer na dimensão cultural em todo o estado. Quantos novos grupos poderão surgir/ Quantos outros já existentes serão transformados em “atração turística”? (Diário do Nordeste, 11 dez. 2005, p.4)

Na matéria, é indicada a existência de coco em diversas localidades do Estado, como Iguape, Balbino, Pecém, Majorlândia, Paracuru, Batoque, Caetanos (em Beberibe), Caetanos de Cima (em Amontada), Flecheiras, deixando em aberto, ainda, a possibilidade de existência em outros lugares. E, além disso, problematiza o efeito do contexto de incentivo a essas práticas populares, que pode impulsionar novos grupos ou transformar os já existentes.

Ainda em 2005, ocorreu o lançamento do primeiro CD do grupo de coco do Iguape, com participação do pesquisador autor da reportagem acima, e da prefeitura de Aquiraz, chefiada por Ritelza Cabral (2004-2008), a quem o grupo atribui bastante apoio na

reestruturação de equipamentos e na promoção de apresentações, como podemos observar na fala de Mestre Raimundo Cabral e de Raimundo Nonato⁹⁴, dançador e filho do Mestre:

A Ritelza foi prefeita de Aquiraz, aí ela conheceu o coco através da Klévia. A Klévia foi lá em casa conhecer o coco e aí eu acertei com ela para a gente fazer um ensaio para a Ritelza ver. A Ritelza viu, gostou, e aí levou a gente para muito canto, e foi bom. Enquanto ela tava dentro a gente brincou muito nos cantos, viajamos muito para longe. (Raimundo Cabral, Fortaleza, 24 ago. 2018)

Nós viajamos com a Ritelza para uma grande parte do Ceará. Nós gravamos também um CD com ela. A partir daí a gente começou a se expandir, o grupo começou a sair muito. Através da Ritelza nós fizemos muitas apresentações mesmo. (Raimundo Nonato, Iguape, 1 set. 2019)

Vale ressaltar que, a partir de 2003, a nível federal, o governo Lula deu início a uma nova configuração das políticas públicas culturais que, segundo Jocastra Bezerra (2014), realizou um repensar das políticas culturais, colocando como um de seus objetivos a responsabilidade sobre a produção da “diversidade de manifestações culturais em suas matizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais, além de impulsionar a dimensão cultural do desenvolvimento” (p. 51). A autora destaca que essa conjuntura foi favorável a uma valorização das culturas populares, por meio de políticas de promoção e valorização de suas diversas manifestações em todo o território nacional, sobretudo com o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura que destinavam recursos específicos para as mais variadas manifestações culturais tradicionais e populares. Isso representou a integração e o reconhecimento das culturas populares na constituição de políticas públicas de cultura.

No Ceará, após a Era Tasso, o governo de Lúcio Alcântara (2003-2007), estabeleceu um alinhamento com as políticas culturais nacionais e, também, destinou uma atenção robusta para as culturas regionais. No período, a SECULT, foi assumida por Cláudia Sousa Leitão, que teve como programa de destaque da sua gestão a “Valorização das Culturas Regionais”, promovendo a descentralização e a democratização para diferentes regiões do Estado, possibilitando uma interlocução entre diferentes agentes (LEITÃO, 2007).

Tendo como referência esse projeto, foi promulgada a Lei nº 13.351 em 27 de agosto de 2003, que possibilita o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, que passam a ser considerados Tesouros Vivos da Cultura, reconhecidos por apoiar e preservar a memória do nosso povo, sendo responsáveis pela transmissão de seus saberes/fazeres. O projeto, até hoje,

⁹⁴ Nasceu em 1973, no Iguape, é filho de Mestre Raimundo Cabral e pai de Altamiro Costa, é pedreiro e “faz de tudo um pouco na área”, como nos explicou.

agraciou cinco Mestres e Mestras de coco do Estado, sendo três do interior (Mestre Cirilo⁹⁵, Mestra Maria Tiê⁹⁶ e Mestra Edite⁹⁷) e dois do litoral (Mestre Moisés⁹⁸ e Mestre Hugo⁹⁹).

Interessante que, apesar do coco do litoral ter maior espaço na cena pública cearense do que o do sertão, as áreas interioranas foram mais agraciadas nos editais do que as áreas costeiras. Isso pode ter se dado por dois fatores: o primeiro tem relação com a produção do dossiê submetido ao Edital Tesouros Vivos da Cultura¹⁰⁰ e o segundo possui relação com o projeto político de interiorização, que revela uma tendência, desde os primeiros anos dessa lei, de agraciarem mais Mestres do sertão do que do litoral¹⁰¹.

Foi nesse cenário de efervescência do coco e da promoção de eventos de organização política e cultural dos povos litorâneos que o Serviço Social do Comércio – SESC entrou em cena de maneira mais intensa, dialogando com os grupos estudados.

O SESC foi fundado em 13 de setembro de 1946 e, dois anos depois, sua unidade no Ceará foi inaugurada. Ele caracteriza-se por ser, segundo definição em seu site oficial, uma “instituição social, de caráter privado e sem fins lucrativos, mantida por empresários do comércio de bens, turismo e serviços”¹⁰². Desse modo, a instituição atua em frentes como: Educação, Cultura, Lazer, Saúde e Assistência, visando o que chamam de “transformação da sociedade, estimulando o desenvolvimento da cidadania e contribuindo para a melhoria da qualidade de vida dos comerciários e comunidade em geral”¹⁰³.

Como vimos em reportagem no primeiro tópico deste capítulo, o SESC já se colocava como espaço e palco dos grupos de Coco, desde 1968, quando, em comemoração do Dia do Folclore, como parte das atividades, o coco do Pecém apresentou-se no local (O Povo, 1968, n.p.). Contudo, foi somente

⁹⁵ Agraciado em 2005, mestre de coco e de maneira pau no Crato-CE.

⁹⁶ Agraciada em 2018, mestra de coco em Porteirias-CE.

⁹⁷ Agraciada em 2019, mestra de coco no Crato-CE.

⁹⁸ Agraciado em 2007, mestre de coco no Trairi-CE.

⁹⁹ Agraciado em 2018, mestre de coco em Majorlândia-CE.

¹⁰⁰ Ao longo da nossa pesquisa, tivemos acesso aos documentos da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, como os dossiês enviados por alguns Mestres para concorrer aos editais de 2005 a 2019, e percebemos grande disparidade na organização dos materiais, enquanto existiam editais com muitos documentos comprobatórios da atuação do mestre, outros apresentavam pouquíssimos documentos (fotos, certificados, reportagens, artigos acadêmicos etc.).

¹⁰¹ Grande parte dos mestres se encontra fora da região metropolitana, nos seis primeiros anos da lei, deste total, de 2004 a 2009, observa-se que cerca de 31 mestres são provenientes do Cariri cearense, outros 28 se encontram em várias cidades do sertão central, 5 são das cidades litorâneas e apenas 4 são residentes em Fortaleza. (SILVA, 2011, p. 69).

¹⁰² Informações disponíveis em: <https://www.sesc-ce.com.br/institucional/sobre-o-sesc/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

¹⁰³ Informações disponíveis em: <https://www.sesc-ce.com.br/institucional/sobre-o-sesc/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

[...] bem no início dos anos 2000, em visita técnica como corpo do SESC - CE à Unidade de Iparana, em Caucaia, o grupo percebeu que dentro do que a instituição chama de Trabalho de Ação Comunitária foram orientados a examinar no entorno das unidades físicas onde se atua, para que essa ação não ficasse restrita ao interior delas. Procedeu-se, então, a um trabalho de natureza etnográfica, que começaria por excursões da equipe do SESC naquele território do litoral cearense, para mapear econômica e culturalmente as populações ali residentes. Percebeu-se que as comunidades praticavam atividades diversas, como: pesca marítima, coleta de crustáceos (caso das marisqueiras), passeios de barcos, barracas para venda de alimentos com base em pescados, bordados e rendas; artesanato em palha de carnaúba, em côco e madeira; além de um grupo étnico organizado dos índios Tapeba, que iam ao SESC pedir espaço para realização de cerimônias e festividades, além de alimentação. Foi-se percebendo que aquele entorno era muito rico, composto por uma variedade de fazeres e saberes daquelas comunidades do litoral. (LEITÃO, 2017, p. 352).

A partir desse mapeamento, diferentes ações começaram a ser realizadas na sede do SESC Ceará. Em 2007, através dos Programas Educação e o de Cultura do SESC, a instituição iniciou um trabalho em que os grupos de coco participaram, o chamado Terreiro da Tradição. O evento acontecia todas as terças-feiras nos finais da tarde no SESC Fortaleza e durou cerca de quatro anos, trabalhando

[...] esses dois conceitos, enquanto parâmetros que norteiam sua metodologia de pesquisa e registro dos grupos culturais tradicionais. Terreiro e tradição, vistos, respectivamente, enquanto espaços e processos, constituem importantes dimensões de análise para pesquisa e reconstituição das memórias e das culturas das gentes cearenses. (SESC, 2010, p.52).

O evento, promoveu o encontro entre o grupo de coco do Pecém e o grupo de coco do Iguape, que foi registrado em vídeo¹⁰⁴ e, em 2010, integrou as páginas do livro com o título do Projeto, no qual consta a história de diversos grupos que participaram do momento. Com relação a como aconteceu o contato com o SESC nessa época, o dançador do grupo de coco do Iguape – Mestre Raimundo Cabral, Raimundo Notato relembra que:

O Paulo Leitão era de um grupo de reisado, ele era muito de dentro da cultura. Ele viu nós e o coco do Pecém, aí chamou nós para se apresentar no SESC, nós fomos para o Terreiro da Tradição, nós e o Pecém, pois nós éramos os mais destacados na época, já tínhamos gravado um CD com a Ritelza, né? Tinha produção nossa já circulando por aí. (Iguape, 1 set. 2019)

Segundo o dançador, os cocos do Pecém e do Iguape foram escolhidos por serem os “mais destacados na época”. Apesar disso, sabemos que já haviam outros grupos de coco na cena pública cearense, como vimos nos tópicos anteriores deste capítulo, contudo, esses dois

¹⁰⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_N2m9zooll4. Acesso em: 30 jan. 2022.

grupos já possuíam audiovisuais produzidos, como é o caso do CD citado pelo brincante. Paulo Leitão, Consultor do SESC Ceará, também relembra o projeto:

A gente fazia um projeto que foi lançado em livro em 2010, era o Terreiro da Tradição, fizemos um apanhado dos Cocos. Dois anos antes, fizemos um Encontro do Coco do Iguape e do Pecém. Eles estavam todos velhinhos, quando se encontraram caíram nos Cocos. Temos até os curtas desses encontros! E tudo começou com esse primeiro encontro lá na sede do SESC, depois a gente fez um outro encontro aqui no SESC Iparana, em 2009, com o pessoal do Coco do Iguape e do Pecém novamente, e do Horto. Aí falaram do Coco do Balbino, depois a Secretária de Cultura falou do Coco de Majorlândia. Daí soubemos também do Coco de Canoa Quebrada. Aí fomos fazendo uma rede, buscando todos esses grupos, que, em seguida, integraram o Povos do Mar. (Paulo Leitão, Fortaleza, 24 ago. 2018).

Como narrou Paulo Leitão, um ano após a publicação dessa obra, em 2011, o SESC assumiu, como um de seus projetos, a realização do evento SESC “Povos do Mar: Socialização das práticas e saberes das comunidades litorâneas”, sendo possível por conta do mapeamento narrado pelo consultor da instituição. O dançador Altamiro Costa também relembra esse processo:

O SESC Povos do Mar começou um trabalho com os cocos, né? Mas antes mesmo dele teve um trabalho que reuniu o coco do Pecém e o coco do Iguape. Através daí começaram a fazer o Povos do Mar e aí começaram a puxar coco de tudo que era lado, mas a gente e o Pecém fizemos a abertura desse começo, estávamos desde o início. (Iguape, 2 jul. 2019).

O Encontro SESC Povos do Mar recuperou, em parte, a ideia iniciada no início dos anos 2000 pelo Instituto Terramar.

Compartilhar as tradições e conhecer novas culturas. É com esses objetivos que povos de 48 comunidades litorâneas do Ceará se reúnem, neste fim de semana, na Colônia Ecológica Sesc Iparana. A primeira edição do Encontro Sesc Povos do Mar reúne mais de 300 pessoas de 12 municípios para promover o diálogo e a cooperação. “Esses grupos são próximos, mas não havia diálogo entre eles”, afirma Regina Leitão, diretora regional do Sesc. [...] Entre as iniciativas já desenvolvidas estão a promoção do turismo, a produção e a venda de artesanato. (O Povo, 20 ago. 2011, p. 11).

Sendo considerado um evento de diálogo e de reflexão, o SESC Povos do Mar, levantou como bandeira o diálogo e a cooperação entre as comunidades como metodologia de promoção dos momentos desenvolvidos, acreditando que essas localidades, por vezes próximas e realizando práticas semelhantes ou passando por vivências similares, não estavam conectadas, ou mesmo não se conheciam. Essa possibilidade de integração e de troca durante o evento é confirmada pela fala de Altamiro Costa, que afirma “viver outras vidas” quando está participando do Povos do Mar.

Ah, o Povos do Mar para mim é viver outras vidas, é viver a vida de outro Povo. Porque assim, pelo menos minha parte, quando eu chego no Povos do Mar e estou lá hospedado, eu tento me aprofundar na vida dos outros Povos, e, ao fazer isso, também conto minha vida. À noite a gente se junta e conta muitas histórias, é uma experiência de troca incrível. (Iguape, 2 jul. 2019).

O Mestre Renato também reforça essa integração, mostrando que o evento possibilita uma solidariedade, além da socialização entre os membros das comunidades que participam, como podemos observar em sua fala:

Não existe uma cultura melhor lá. São diferentes. A minha não é melhor do que a do outro. Na verdade, a gente fez muitas amizades lá. A gente tem que dar valor a isso. Então, a gente abraça todas as culturas lá. Cada um ajuda os outros lá. Acontece muito isso. A gente se apresenta e depois volta para brincar em outro grupo e ajudar mesmo, eu ajudo balanço o ganzá, respondo coco, danço com outros grupos, ajudo mesmo. Para mim é ótimo isso! (Iguape, 1 set. 2019)

Essa postura de um grupo ajudar o outro durante as apresentações culturais é bastante frequente no evento e pôde ser presenciada por nós em suas diversas edições, seja durante a realização da dança do coco, seja durante uma oficina, durante um ensaio ou mesmo na realização das palestras, durante as quais pudemos presenciar o ato de um representante comunitário ajudar o outro a lembrar de determinado acontecimento vivido pela comunidade.

Figura 24 – Mestre Renato cantando no ensaio do grupo do Balbino no Encontro Povos do Mar de 2018.



Fonte: Elaborado pela autora

Além disso, o evento, desde seu início, defendeu a promoção do turismo comunitário, sobretudo por meio da venda do artesanato, o que se expandiu nas edições seguintes, e pelas trocas realizadas durante todos os momentos do evento, desde a preparação à sua execução.

É uma participação de representantes a partir das lideranças comunitários de cada uma dessas comunidades. E, estes fazem apresentações de suas tradições e saberes, tanto do ponto de vista econômico, quanto cultural. Em cada evento, o somatório de trocas culturais ali realizadas cria, propositadamente, uma possibilidade de multiplicação e cruzamento de experiências, que são consideradas representativas da riqueza social e cultural de cada comunidade selecionada e/ou convidada a se apresentar no evento em pauta.

Trata-se, portanto, de um evento que promove em si mesmo uma espécie de turismo cultural comunitário, ao agenciar contatos prévios, reuniões, traslado, viagem, convívio durante a hospedagem de todos os participantes no Hotel da Colônia Ecológica do SESC-CE em Iparana e participação em inúmeras e variadas atividades da programação do evento, que envolvem oficinas, palestras e apresentações culturais. (LEITÃO, 2017, p.157)

Nesse sentido, como promotor do evento, o SESC “enquanto instituição de intervenção social, visa contribuir com o fortalecimento das formas de organização e expressão cultural dos Povos do Mar, na perspectiva da difusão e criação de modos sustentáveis de desenvolvimento e salvaguarda territorial e cultural.” (SESC, 2011, n.p.)

O evento contou com a participação de moradores das comunidades e com pesquisadores, que debateram temas como etnicidade, saúde, cultura, artesanato, ancestralidade e questões socioambientais, além de ser marcado por apresentações culturais, como da dança do Coco, a realização de oficinas, minicursos, rodas de conversa e exposição de artesanato.

Na programação da primeira edição do evento, temos o registro da apresentação em um momento intitulado “Círculo de cultura: Encontro dos Cocos”, com a participação dos grupos do Iguape, de Pecém, de Majorlândia, de Balbino, do Trairi, de Canoa Quebrada e de Almofala.

No documento de programação do evento, há uma montagem com diversas imagens em que aparecem os grupos de coco dançando. Não há legendas de identificação dos grupos, contudo, pela observação das imagens e pelos figurinos dos dançadores, conseguimos identificar que as duas primeiras são do coco do Iguape, enquanto a terceira é do grupo do Pecém, e algumas, como as últimas, parecem misturar brincantes de diferentes grupos.

Figura 25 – Programação I Encontro SESC Povos do Mar.



Fonte: SESC, 2011, p. 2.

Ao longo do ano de 2011, por sua vez, o SESC patrocinou a produção de um documentário, com direção de Henrique Dídimo, chamado Sesc Cocos de Beira-Mar, que reúne depoimentos de diferentes grupos de coco mapeados pela instituição, além de cenas dos grupos dançando, e de imagens do primeiro encontro SESC Povos do Mar, nas quais é possível reconhecer integrantes dos grupos da Lagoa do Alagadiço, do Pecém e do Iguape. Além desses grupos, participaram do documentário também, os da Majorlândia, do Balbino, de Quixaba, de Canoa Quebrada, do Trairi, de Caetanos de Cima (Amontada) e de Almofala.

O documentário foi lançado no II Encontro SESC Povos do Mar, que aconteceu em 2012, com o apoio da TV Verdes Mares. Com a participação de 600 inscritos e de 86 comunidades litorâneas, o coco ganhou lugar especial no evento, sendo dançado também em sua abertura, e aparecendo, inclusive, como a única imagem do mesmo em uma das reportagens que noticiaram o acontecimento.

Figura 26 – II Encontro SESC Povos do Mar.



Fonte: Diário do Nordeste, 23 ago. 2012, p. 8.

O Coco, naquele momento, estava sendo percebido como dança

[...] ancestral nas comunidades de pescadores do litoral cearense. A dança fortalece vínculos, reforça o pertencimento ao lugar e ao grupo de origem. Assim, a dança costura a vida e se expressa nos usos e costumes cotidianos, seja na atividade da pesca, na confecção de objetos, nas vivências religiosas ou nas práticas alimentícias. (Diário do Nordeste, 23 ago. 2012, p.8)

A ancestralidade¹⁰⁵ da dança, a ligação dela com o lugar de origem dos seus produtores, com a vida cotidiana, com a cultura do mar e com o modo de sentir dos povos litorâneos passaram a ser ressaltados como elementos que fizeram com que a dança do coco fosse fortalecida e apresentada como elemento tradicional e de socialização desses povos do mar do Ceará.

Desde a segunda edição do Encontro, percebemos nos jornais um chamado maior à comunidade cearense para fazer parte do evento, o que foi se fortalecendo nos eventos seguintes. O III Encontro, realizado em 2013, já contou com 100 comunidades litorâneas e, segundo Luiz Gastão Bittencourt, presidente da Federação do Comércio de Bens, Serviços, Turismo do Estado do Ceará e do Conselho Regional do SESC Ceará, declarou na programação dessa edição do evento, o mesmo

[...] apresenta as experiências das comunidades praieiras através de quatro eixos complementares: Sabores, Saberes e Saúde, Feitos a Mão, Cantos, Danças, Brincadeiras e Meio Ambiente e Sustentabilidade e busca valorizá-las e preservá-las no que diz respeito à identidade cultural através do fortalecimento das relações sociais e do intercâmbio entre as populações e seus territórios de origem. (SESC, 2013, n.p)

¹⁰⁵ Essa temática da ancestralidade da dança do coco será retomada no último capítulo da tese.

Na programação dessa edição do evento, o coco passou a não ser mais dançado de maneira “dispersa” no evento, como na abertura, como ocorreu na edição anterior, mas voltou a ser realizado em um momento específico chamado Encontro dos Cocos. Na Terceira edição do evento, participaram os grupos de Quixaba, Majorlândia, Canoa Quebrada, Iguape, Caetanos de Cima, Pecém, Trairi, Balbino e Almofala.

O Encontro dos Cocos, na IV Edição, ganhou o subtítulo “Tá formando cardume”, aumentando, cada vez mais, destaque na programação do evento e na divulgação do mesmo, como podemos observar pela imagem de propaganda do evento que mostra o grupo de coco do Iguape dançando.

Figura 27 – Notícia do IV Encontro Povos do Mar.



Fonte: O Povo, 23 ago. 2014, p. 8.

O evento também passou a ser direcionado à turistas, como sugere Regina Leitão, diretora Regional do SESC Ceará,

A quarta edição do encontro acontece de 18 a 22 de agosto, na Colônia Ecológica Sesc Iparana, e proporciona roteiro turístico com uma programação social composta de exposições, oficinas, trilhas, passeios náuticos, apresentações artísticas e vivências que possibilitam aos hóspedes e visitantes a imersão em práticas e cotidianos de pescadores, artesãos, brincantes, povos indígenas, quilombolas residentes em nosso litoral. (SESC, 2014, n.p)

Analisando as programações do evento que tivemos acesso, percebemos que, como previsto na matéria escrita por Ninno Amorim em 2005, houve o “aparecimento”, no sentido de visibilidade pública, de diferentes grupos. Por exemplo, na programação do V Evento, tivemos, além dos já citados, o grupo de coco de Rama da Paraipaba, e, no IX Encontro, último

presencial, realizado em 2019, que reuniu mais de 200 povos litorâneos, além dos grupos já citados, também participaram os grupos de cocos da Taíba, de Camocim, do Paracuru, dos Anacé, Na Quebrada do Coco (Fortaleza) e das Goiabeiras (Fortaleza).

Para além do evento citado, o projeto SESC Sonora Brasil¹⁰⁶, circuito de 2017 e 2018, teve como tema “Na pisada do coco”, e o grupo de coco do Iguape foi agraciado, recebendo um valor em dinheiro, associado à experiência de viajar para diferentes lugares do Brasil, cerca de 130 cidades, incluindo todas as capitais, para realizar apresentações de coco.

Segundo Chagas Sales, supervisor de Cultura do SESC Ceará na época, a escolha do coco do Iguape para representar o Ceará no Sonora Brasil: “se deu exatamente por essas características. Além da importância histórica e da formação social do grupo, a gente percebeu que eles têm um repertório próprio, com uma diversidade rítmica de fórmulas, cadências, e com uma formação instrumental também peculiar: basicamente através da simplicidade eles fazem algo original.” (Diário do Nordeste, 18 e 19 jun. 2016, n.p).

Figura 28 – Registro do grupo do Iguape no livro do Sonora Brasil.



Fonte: SESC, 2018, n.p.

¹⁰⁶ O Sonora Brasil, desde 1998, é um projeto que promove a circulação de artistas e de grupos brasileiros pelo Brasil, a partir de temáticas que são escolhidas. Cf.: Disponível em: <https://www2.sesc.com.br/portal/site/SonoraBrasil2019/osonorabrasil/Historico>. Acesso em: 6 fev. 2022.

Foi ao longo desse projeto que o grupo começou a enfrentar alguns problemas de relacionamento que culminaram na divisão em dois grupos, configuração encontrada quando iniciamos esta pesquisa: o grupo de coco do Mestre Raimundo Cabral e o grupo de coco do Mestre Chico Casueira. Altamiro Costa viajou desde o início do projeto antes dessa cisão do grupo como dançador e, após a cisão do grupo, as turnês restantes foram divididas entre os dois grupos e o brincante viajou pelo grupo de coco do Mestre Raimundo Cabral, e lembra que:

O Sonora foram 4 grupos de coco que participaram. Nós fomos inscritos por alguém de dentro do SESC mesmo, pegando materiais inclusive do Povos do Mar. Fomos aprovados. Vieram aqui, fizeram aqui uma reunião para explicar o que deveríamos mostrar e o que não deveríamos mostrar. Tínhamos que mostrar nossa vida, o que fazíamos aqui, mas não podíamos aumentar, dizer que fazíamos coisas que não fazíamos, sabe? Quando a gente dividiu os grupos, nós dividimos também as turnês. Eu viajei como líder com o Mestre Renato. Então, eu precisava saber muito sobre a história do grupo para contar tudo certinho. Aí eu estudei muito para saber tudo, cheguei bem afiadinho. (Iguape, 2 jul. 2019).

O dançador lembra um momento de organização das turnês em que receberam orientações do SESC sobre o que “deveriam mostrar” e o que “não deveriam mostrar”. Essas recomendações são interessantes à medida que estamos compreendendo um processo de apropriação da dança por parte de um grupo privado, ligado ao setor terciário, ou seja, do comércio, que passa a atuar junto aos grupos orientando e, de certa maneira, controlando o que deve ou não ser mostrado, comunicado, por meio das suas performances. Contudo, mesmo diante dessa apropriação e desse controle, por meio do dançar, os sujeitos têm a possibilidade de mostrar um pouco do que são, de suas culturas e de seus lugares e, através desse mecanismo, conseguem reforçar suas identidades e seus modos de vida, instituindo um lugar próprio para eles, o de Povos do Mar do Ceará.

Altamiro também relata a preparação que precisou fazer para participar desse projeto e garantir que estava “mostrando” o que “deveria mostrar”, ou seja, o que viviam e a história do lugar. Então, ele afirma que precisou estudar muito, esse estudo se deu por meio de conversas com as pessoas mais velhas do grupo e da Comunidade, assim como seu avô, Mestre Raimundo Cabral, mas também com a busca por documentos e fontes sobre o grupo. Essa necessidade de preparação, e de certo planejamento, para garantir a execução das performances realizadas no projeto também foi confirmada pelo Mestre Renato.

O Sonora Brasil a gente viajou a primeira parte e eu fui como batedor. Depois, eu fui como Mestre. Foram dois anos de projeto. E eu tive que aprender muita coisa para ir como Mestre, porque eu não sabia cantar coco tombado, por exemplo, aí eu tomei responsabilidade e tive que aprender, porque as músicas já estavam escolhidas, o repertório já tava feito desde o começo, eu tive que aprender tudo para cantar o repertório. (Iguape, 1 set. 2019)

Desse modo, percebemos que o processo de emergência pública da dança colocou os sujeitos em um outro cenário, no qual a brincadeira realizada de maneira improvisada nas comunidades precisou passar por transformações, ganhando a forma de apresentação, como veremos no próximo capítulo.

Agora, para finalizar a reflexão, voltamos à entrada em cena do SESC ou do coco no SESC, que marca um terceiro momento do processo de emergência pública dos grupos de coco, sendo considerado um período de consolidação desses sujeitos e de suas práticas no cenário público cearense e nacional, em prol do alcance, da constância, da integração e do espaço possibilitado para o coco e seus produtores.

O SESC conseguiu articular o discurso e os interesses do Estado, com o desenvolvimento do turismo por meio do investimento nas culturas, com as necessidades das comunidades costeiras, como de conexão coletiva, de fortalecimento e de afirmação de suas práticas e saberes, de modo a assumir esse papel de mercantilização e promoção do coco na cena pública.

Nesse momento, a cultura anfíbia dos povos litorâneos consolidou também sua relação com a cidade e com os espaços urbanos ocupados por esses povos, de modo que o coco passou a ter um lugar reconhecido pelos cearenses, sobretudo jovens. Nos eventos SESC Povos do Mar que participamos ao longo da pesquisa, nos anos de 2017, de 2018 e de 2019, pudemos presenciar o envolvimento do público ao final das apresentações, que, em sua maioria, era mobilizado a entrar na dança e experimentar um compartilhamento do que estava sendo apresentado publicamente como um fazer (ARENDDT, 1995).

Além disso, na própria capital do Estado, em meios universitários, começou a surgir a prática de dançar coco. Foi nesse cenário que jovens universitários fundaram um grupo de coco na cidade de Fortaleza, o Na Quebrada do Coco, formado em 2015, que passou a se apresentar em praças, espaços culturais, eventos, aonde se podia ir para dançar coco, celebrando a cultura anfíbia, mas também a ancestralidade étnica que compõe a identidade cearense.

Desse modo, o processo de emergência pública não configura-se apenas por um aparecer superficial, por um sair das ondas do litoral e adentrar à cidade, mas por discursos que são construídos e que localizam a prática e seus produtores somando-se à instituição de um espaço construído na cena pública para esses sujeitos e seus saberes/fazeres, um espaço associado à cultura dos povos do mar do Ceará, e que permite que suas experiências dançantes diversas se diferenciam entre si e, ao mesmo tempo, constituam uma identificação comum enquanto uma possibilidade de enunciação de si, que remete à ancestralidade e à ludicidade, como veremos no próximo capítulo.

4 “MINHA CANOA É MEU LEMA, MINHA REDE DE PESCAR”: O COCO COMO APRESENTAÇÃO DE SI EM EXPERIÊNCIAS DANÇANTES DE IDENTIFICAÇÃO

Neste último capítulo da tese tem-se o objetivo de analisar as experiências dançantes dos coquistas ao apresentarem o Coco em contextos públicos. Essas experiências estão relacionadas ao processo de emergência pública dessa dança que, como vimos, experimentou, a partir de 1968, uma intensificação do processo de extensão dessas performances de suas áreas produtoras, as localidades litorâneas, para praças e palcos em outras localidades, sobretudo em Fortaleza.

Nesse sentido, desenvolve-se neste capítulo uma discussão buscando entender a dança como espaço de experiência de formação e de transformação coletiva e individual dos sujeitos dançantes, enquanto mecanismo de resistência e existência (DAMASCENO, 2008; BARBOSA, 2019). Dessa forma, o texto será sustentado por fontes coletadas e produzidas durante o trabalho de campo, como: entrevistas, fotografias e letras de músicas. Além disso, notas de campo serão utilizadas como recurso interpretativo.

Serão analisadas as experiências dos grupos de coco investigados que emergiram pioneiramente no contexto público cearense e permanecem em atividade até os dias atuais,

todavia também serão incorporadas experiências de outros grupos de coco presentes no cenário atual, a fim de proporcionar uma maior densidade à interpretação desenvolvida.

O capítulo divide-se da seguinte forma. Inicialmente, abordamos a noção de experiência dançante, apresentando que, no contexto de emergência pública, uma das dimensões dessa experiência é a experimentação da dança como possibilidade de enunciação de si por meio da apresentação, uma enunciação que se dá de maneira individual, por cada um realizá-la, mas que carrega em si uma partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), que parece agir na fundação da comunidade designada Povos do Mar, ou melhor, na articulação dos povos anfíbios (BORDA, 2002a) do litoral cearense. Em seguida, serão discutidos elementos que perpassam esse pronunciamento de uma identidade (CASTELLS, 2018), como a imagem do pescador, as paisagens e os saberes/fazeres que ultrapassam a pesca, a ludicidade e a ancestralidade que são evocadas ao dançar o coco, partilhando um comum ao mesmo tempo em que instituem lugares e fazeres próprios.

4.1 “Mostramos o que somos”: o coco como apresentação e possibilidade de enunciação de si

No contexto de emergência pública do coco, os seus praticantes realizam uma extensão da prática dessa dança, configurando-se como um deslocamento geográfico, tendo em vista que os locais de produção do dançar são modificados, mas também como um reposicionamento da dança e de seu significado, pois ocorrem transformações na produção da dança e nas formas como cada sujeito vivencia essa prática das culturas populares.

A partir da emergência pública, ocorreu a institucionalização da brincadeira do coco, que (re)monta a realização da prática cultural no formato de apresentação. A apresentação consiste em uma formalização, composta por elementos como: representantes e integrantes fixos (um grupo), duração determinada, instrumentos profissionais, elementos cênicos (figurino), ensaios, e novos espaços de realização.

Partindo das considerações de Fredrik Barth (2005, p. 16) sobre o conceito de cultura, temos que:

[...] cultura se refere a algo (tudo?) que é aprendido. Mais precisamente isso significa que cultura é induzida nas pessoas por meio da experiência – logo, para identificá-la, temos de ser capazes de apontar para essas experiências. Temos também de aceitar as seguintes implicações: que a cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado. Assim, temos de ter um foco –

não para afirmar que a cultura é localizada em algum lugar, mas como uma forma de identificar onde ela está sendo produzida e reproduzida.

O autor realiza uma compreensão da noção de cultura por meio da experiência, atribuindo a esta a possibilidade de compreensão daquela, tendo em vista que a cultura se constitui de processos de aprendizagem e de vivência, de experimentação. Nesse sentido, a cultura não pertence a um lugar, ela pertence às pessoas que em seus trânsitos carregam saberes, fazeres, crenças, significados, que conduzem as suas formas de viver e as suas experiências, produzindo, apropriando-se e reproduzindo elementos culturais em determinados lugares.

Com base nessa compreensão e em diálogo com o historiador da música Francisco Damasceno (2008, p.12), que sugere a existência de uma experiência musical, expressa na forma de produzir/escutar/viver a música e no modo como essas ações criam éticas e estéticas de existência, ou seja, a música possui:

universos sensíveis e referenciados no universo do humano e do experiencial, que absorve dos campos humanos — sua textura e de dentro deles re-elabora a própria experiência humana [...] e assim, redimensiona a própria vida se constituindo ela própria em um vasto território de subjetividades e sentido.

Absorvendo a inspiração desses autores, sugerimos, então, a existência de experiências dançantes, que se revelam na ultrapassagem dos códigos internos da dança – sejam os passos, a dinâmica de organização, o figurino utilizado, as expressões e gestos, o canto, quando existe – se expandindo para a vida das pessoas e para as relações que elas estabelecem, podendo envolver memórias e histórias sobre o passado, mas também formas atuais de se expressar e de construir as suas histórias no presente.

Apesar de alguns filósofos da dança, como Paul Valéry (2011), compreendem-na como pura ação, como movimento em sua essência e, portanto, completamente fluida, que ocorre no ato de produção e, durante esse momento, cria um certo tipo de tempo que seria único e dissociado do tempo de sua produção, entendemos que, ao falar de uma dança popular, temos que o dançar se expande para a vida das pessoas que a produzem, assim como estas vidas interferem no dançar, de tal modo, que compactuamos com o entendimento de Jussara Setenta (2008, p. 11), que considera que a dança

Coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção. As maneiras como esses corpos organizam as ideias e as expõem é de fundamental importância para a proposição que entende o corpo que dança como indissociável do contexto onde apresenta suas propostas.

Nessa perspectiva, a experiência dançante não se reduz a ser apenas uma experiência com a dança, ela tem em seu fundamento o mover, a fluidez, a possibilidade de deslocamentos e de trânsitos, ou seja, constitui-se na e pela mobilidade, de tal modo que ao mesmo tempo em que as subjetividades dos sujeitos e os contextos em que estão inseridos influenciam na forma como se vivencia o dançar, este dançar também pode interferir e construir a subjetividade dos sujeitos, as suas formas de significar o mundo e de existir, ou seja, produzir modos de enunciação e de percepção, tendo em vista que, segundo Jacques Rancière (2009, p.11): “[...] os atos estéticos [atuam] como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política”, de tal modo que as experiências dançantes revelam a fusão entre a arte e a vida.

Nesse sentido, em busca das experiências dançantes dos coquistas do litoral cearense no contexto contemporâneo, identificamos que uma de suas dimensões se revela na apresentação e em seus preparativos, que possibilitam uma enunciação de si. Desse modo, apresentar a dança aciona processos significativos de memória, autoconhecimento e autoprodução que possibilitam uma experiência de resistência e de afirmação identitária.

Essa apresentação vai além de um processo de espetacularização das culturas populares que, segundo José Jorge de Carvalho (2010), é característico das sociedades de massas e consiste na apropriação de um evento de caráter ritual ou artístico, possuidor de uma funcionalidade dentro de um grupo, preservado e transmitido em um circuito próprio que passa a se tornar um bem a ser consumido por outro grupo, provocando deslocamentos na prática cultural, ou reposicionamentos da mesma. Isso é, a espetacularização, para Carvalho, é uma operação que

[...] implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição. A metáfora básica do olhar (ver o evento e não participar dele, a não ser apenas como *voyeur*, o espectador que não se expõe nem se entrega) aponta para uma atitude de distância, de não envolvimento. Ver a brincadeira espetacularizada é, a um só tempo, consumi-la e defender-se dela, para que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor (2010, p. 48).

Apesar de existir, sim, um deslocamento do Coco e o seu reposicionamento na sociedade, acreditamos que a apresentação do Coco não está inserida em uma lógica canibalista e de cooptação unilateral da cultura popular anfíbia. Pois é no bojo dessa apresentação que emerge uma potência enunciativa dos sujeitos. Isso quer dizer que, ao longo do processo de emergência pública, a dança tornou-se uma possibilidade de mostrar-se para o outro e de diferenciar-se.

O termo apresentação, que remete ao espaço e ao formato no qual a enunciação de si é forjada, foi utilizado diversas vezes pelos cantadores e dançadores durante as entrevistas que realizamos com eles e nos contatos estabelecidos no trabalho de campo. Então, optamos por trabalhar com esta categoria nativa e buscar entender o que significa para os coquistas essa “apresentação”?

Segundo o dicionário Aurélio, apresentar pode ser:

1 – Pôr na presença de. 2 – Estender-se para ser tomado. 3 – voltar para, opor. 4 – Expor. 5 – Mostrar, oferecer à vista. 6 – Expressar. 7 – Exibir. 8 – Aduzir. 9 – Comparecer, aparecer. 10 – Ter aparência, porte ou maneiras que produzem boa ou má impressão. 11 – Oferecer-se ao espírito.

Quer dizer, apresentar o coco é um ato performativo, já que a performance, na vida cotidiana, consiste em: “exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem.” (SCHECHNER, 2006, p. 28). Diferenciando-se, portanto, de quando a dança era praticada apenas internamente nas suas localidades, pois no “tempo velho” a experiência vivida não carregava como fundamental a necessidade de exibição, apesar dela ocorrer dentro da própria localidade.

Nas palavras de “Seu” Miguel, coordenador do grupo de coco do Balbino: “Depois que nós fundamos a Associação¹⁰⁷, nós começamos a ser vistos, começamos a apresentar os cocos para as autoridades, nós começamos a mostrar o Balbino, desde os tempos anteriores, com a dança” (Fortaleza – CE, 23 de ago. 2018).

Miguel utiliza as palavras “mostrar” e “ser vistos” como sinônimos para apresentar, trazendo, então, uma dupla função para a apresentação, a primeira está também expressa no dicionário: 1 – exibir algo, expor uma coisa. 2 – a pressuposição de um público que não apenas vê e pode ser afetado, mas que reconhece, um público que pode ser capaz de findar com uma possível “invisibilidade”, ou de retirar sujeitos/práticas de um ambiente que seria “privado”.

É importante associar outro entendimento comum relacionado à apresentação, que é o de representação. Vejamos, por exemplo, a fala de Mestre Chico Casueira: “Eu conheci Mestre Nel Chagas lá em Pedro de Sousa, nós cantemos demais juntos, fizemos muitas apresentações. A última *representação* que eu fiz com ele foi no Balbino”. (Fortaleza – CE, 23 ago. 2018, grifo nosso).

Mestre Chico Casueira relembra o dançar produzido por ele e pelo falecido Mestre Nel Chagas como apresentação e *representação*. Esta associação também apareceu em outras

¹⁰⁷ A Associação a que “Seu” Miguel se refere é a Associação de Moradores da Comunidade de Balbino, criada em 21 de fevereiro de 1987, a fim de organizar politicamente os moradores e representar os seus interesses durante o processo de especulação imobiliária vivido na Comunidade.

entrevistas realizadas, dando pistas para o entendimento do que é realizar/vivenciar uma apresentação.

O conceito de representação remete, segundo Roger Chartier (2002), à elaboração de modos de ver, que permitem compreender culturas e suas dinâmicas. Esses modos de ver são construídos e construtores de práticas, sendo estas os diversos modos de fazer. Para esse autor, representar carrega em si um efeito que pode produzir a:

[...] presentificação do ausente – ou do morto – e de auto-representação instituindo o tema de olhar no afeto e no sentido, a imagem é simultaneamente a instrumentalização da força, o meio da potência e sua fundação do poder. Um duplo sentido, uma dupla função são deste modo atribuídos à representação: tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha (CHARTIER, 2002, p. 165).

O ato de representar demarca uma ausência, tendo em vista que ele revela um “morto” – seja uma coisa, conceito ou pessoa –, que não é exatamente igual a sua representação, mas ao criar esta imagem de si, pode tornar-se tal qual, sobretudo para quem assiste. Então, o ato de apresentação do coco pode ser compreendido como um mecanismo de representação que expressa uma enunciação de si, pois que faz conhecer uma imagem identitária transmitida por palavras, gestos e poesias.

Viver o coco como possibilidade de enunciação de si é também viver o dançar como palavra coraçoadada. Segundo a socióloga Lia Barbosa, ao pensar a práxis cultural e política do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST e do Zapatismo:

A arte é uma das dimensões dessa palavra coraçoadada na práxis política dos movimentos camponeses e indígenas latino-americanos. Palavra que, enquanto arma de luta, ressignifica, retroalimenta e impulsiona o acionar político cotidiano desses sujeitos históricos na demanda por direitos, mas também na reafirmação de uma (re)existência com identidade própria, com pensamento próprio. Essa palavra coraçoadada encarna o *sentipensar* milenário das vivências históricas em seus territórios desde o encontro do coração do céu com o coração da terra. Enquanto expressão estética da resistência pulsante na América Latina, é uma arte *sentipensante*, que se revela em uma poética e em uma mística que faz da arte, em seus diferentes matizes, expressão criativa da utopia daqueles que estão em permanente resistência para a construção de outros mundos possíveis. (2019, p. 38).

Nesse sentido, a autora percebe na arte uma dimensão política e educativa, como instrumento de formação humana, de expressão de valores e de identidades. No caso estudado, quando os coquistas se apresentam, eles revelam também uma potência política e educativa do coco, que está na evocação de vivências históricas de comunidades, na remissão às águas do mar e aos saberes/fazeres ancestrais, na expressão de resistências e de lutas pelo reconhecimento de identidades e de territórios.

Nas palavras de Mestre Renato: “Quando dançamos, estamos apresentando. A gente fala da nossa vida. Sou pescador, venho da pesca. Às vezes também tenho que fazer outros serviços, mas aí chego lá e vou mostrar o que sou. Seja pelas músicas, pela roupa, pelo que falamos lá” (Fortaleza – CE, 23 ago. 2018).

A partir das falas citadas, pode-se sugerir como tese que uma das experiências dançantes desses sujeitos se revela na apresentação da dança experimentada como um recurso expressivo de uma narrativa e de uma imagem de si. Essa apresentação de si se dá pela criação de uma representação identitária que transmite uma mensagem para quem os assiste, pois ela cria, na sua forma de expressão, significados que transmitem aspectos relativos à forma de viver de seus produtores.

O dançar coco, portanto, tem sido experimentado como elemento de identificação e de diferenciação, aproximando-se de uma partilha do sensível, que

faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. [...] As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2009, p. 18-19).

Assim, a experimentação de apresentar o coco possibilita a legitimação de um lugar de fala que se torna visível por meio do ato performativo, pois “as performances da vida cotidiana [...] “fazem acreditar” – elas criam as realidades sociais que encenam” (SCHECHNER, 2006, p. 42). Pensando nisso, que identidade é criada ao dançar Coco? Com quais recursos estéticos eles realizam essa forma de se inscrever no mundo dançando e cantando?

4.2 “O coco é a dança do pescador”: algumas experiências dançantes de identificação

Partimos do entendimento de Jussara Setenta (2008), para quem a dança é um fazer-dizer, que pode enunciar falas que constrói conhecimentos e percepções, de tal modo que “neste fazer-dizer, dança e política compartilham o mesmo processo de constituição das propostas e ideias artísticas e coletivas” (p. 11). Interpretamos que, ao performar o coco, os seus dançadores transmitem uma mensagem política de afirmação identitária, que se fundamenta na afirmação identitária do pescador, como podemos observar na fala já citada de Mestre Renato: “*Sou pescador, venho da pesca. Às vezes também tenho que fazer outro serviço, mas quando chego lá mostro o que sou*” (Fortaleza – CE, 23 ago. 2018).

Na fala do cantador de coco podemos perceber sua autodesignação como pescador, esta é a profissão que o define, por mais que em momentos nos quais a maré não esteja propícia para a pesca, ele precise assumir outras profissões, como a de pintor ou artesão, mas é a identificação como pescador que o representa. E, além disso, na dança essa forma de enunciação de si é transmitida ao “outro”.

Essa afirmação é recorrente entre os coquistas do litoral cearense, vejamos a fala da professora Maria Jacirene¹⁰⁸.

Nós saímos muito, viajamos pro Dragão do Mar, expondo o trabalho, viajamos pra Aracati, tivemos de viajar pra Beberibe, pra alguns cantos nós era convidado pra apresentar, e eu ia com esse grupo [...] Então, pra mim é uma grande importância, simboliza a área do pescador, por isso que eu trabalho assim sempre com o “gato pro ar”, sempre pra não esquecer da área do pescador, que o pescador tem valor, que ele precisa ser reconhecido, porque ele não é reconhecido, então pra mim o objetivo é esse, mostrar pro público o seu valor (Balbino – CE, 21 abr. 2012).

Na fala da depoente, que é professora, é construída uma relação entre a dança do coco e a profissão de seus praticantes, sendo a própria dança entendida como um “trabalho”, pois é possível tirar uma verba das apresentações, porém não é possível viver somente dessa verba, ela complementa a renda. Percebemos, tanto pela fala de Jacirene como pela fala de Renato, que a profissão de pescador parece se expandir e torna-se não apenas um meio de sustento, mas uma forma de existir no mundo e de organizar as relações sociais de uma localidade.

Essa relação estabelecida entre a dança e a pesca possui uma íntima ligação com a busca de legitimação dos povos e de suas localidades, o que se faz recorrente em suas falas, seja nas entrevistas realizadas, nas reportagens de jornais sobre o coco, ou, ainda, nas apresentações. Tento em vista que nas apresentações que assistimos os dançadores fazem questão de apresentar o coco como a dança do pescador ou de se apresentarem como pescadores e coquistas.

Klévia Cardoso, presidenta do grupo de coco do Iguape – Mestre Chico Casueira, ao anunciar uma apresentação realizada em 23 de setembro de 2019, proferiu a seguinte fala: “Raiz tradicional da praia do Iguape, representamos um povo, aos nossos antepassados, aos pescadores, porque somos preto, somos branco, somos o povo brasileiro. Representamos essa massa da cultura, nosso Ceará, praia do Iguape!”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Maria Jacirene, 40 anos, não dança o Coco, mas acompanhou, durante os anos 2000, o grupo de Coco do Balbino em diversas apresentações.

¹⁰⁹ Transcrição de registro audiovisual realizado durante o trabalho de campo no Encontro SESC Povos do Mar, em 23 de set. 2019.

A dançadeira expressa um discurso legitimador da dança, que a associa a uma tradição, e a sua potência representativa de um povo e de um passado, um povo pescador, mas que também seria “preto, branco, cearense e brasileiro”. Então, ela amplia o espectro identitário constituído no ato de dançar, acionando a ancestralidade envolvida na expressão da dança¹¹⁰.

A referência a imagem da “raiz” como metáfora para definir o significado do coco nas comunidades é comum. “Seu” Miguel nos disse, por exemplo, que: “Nós estamos apresentando uma cultura tradição do Balbino, é de raiz. Remete a origem do lugar, a pesca (Fortaleza, 23 ago. 2018).

Segundo o dicionário Aurélio, entre as definições de raiz tem-se: “parte inferior das plantas com que elas se fixam ao solo e dele extraem água e sais minerais”. Em seu sentido botânico, a raiz é um elemento essencial para a sobrevivência das plantas, desta forma, ao associar a dança a uma raiz, emergem interpretações que entendem essa tradição como algo ligado a uma origem, a um longo tempo de duração e a uma necessidade de continuidade no tempo para manter a identidade de um povo.

Em contato com os dançadores e com suas experiências enquanto pescadores, pude perceber que o dia a dia deles é atravessado por diferentes dificuldades, perigos e incertezas, o que não aparece de maneira tão explícita em suas apresentações, mas que está presente. Acompanhando os pescadores do Iguape e do Balbino em suas comunidades, sobretudo ao longo do ano de 2019, foi possível ver diferentes situações que revelam uma vida e uma profissão difícil. No dia 3 de setembro de 2019, na casa de Mestre Renato da Costa, localizada no Iguape, tivemos uma conversa sobre a vida do pescador, que para mim foi bastante significativa.

Estávamos eu, o Mestre, sua enteada e Aldaíza, esposa de Renato. Eu estava na sala assistindo televisão com Aldaíza e conversando sobre coisas da vida, Mestre Renato tinha acabado de chegar em casa, havia me cumprimentado e entrado em direção à cozinha. Alguns minutos depois, ele retornou, mas passou reto e ficou na varanda da casa. Percebi que ele estava desenrolando uma rede de pescar, que estava presa no armador da rede. Fiquei curiosa e vi ali uma possibilidade de aproximação para conversar mais sobre o cotidiano da pesca. Então, dirigir-me para próximo do Mestre e fiquei em pé observando o que ele fazia. Com uma grande habilidade e destreza, Renato continuou a desenrolar a rede, de forma bastante rápida e, quando concluiu o processo, sentou-se em um pequeno banquinho de madeira. A rede estava toda aberta e descia da parede até o chão, ela era bem grande. O Mestre pegou uma espécie de agulha e uma linha de nylon e começou a costurar partes da rede. Fiquei parada e fascinada observando aquele fazer. Pude perceber que ele estava elaborando espécies de “reparos” em amarrações que estavam com espaços grandes, ou que tinham se rompido, possivelmente em decorrência do desgaste, da força das ondas do mar, do peso dos peixes etc. Ele ajustava cada amarração “solta”, tornando-a, assim, menor. Resolvi questioná-lo sobre como aprendeu a tecer uma tarrafa. O Mestre olhou para mim e começou a falar, mas continuou costurando a rede, mostrando que sabia muito bem o que estava fazendo, que conhecia aquele processo de forma visceral, que tinha

¹¹⁰ Elemento que será abordado no último subtópico desse capítulo.

muita habilidade naquilo. Ele me explicou que havia aprendido tudo sobre a pesca com o seu pai, quando ainda era pequeno. Ele disse que sempre achou os mistérios do mar encantador, e que era fascinado pelo que o seu pai fazia. No entanto, o seu pai não desejava que os filhos seguissem na profissão, pois, em suas palavras, o mar era incerto demais. Além disso, o Mestre me falou sobre os tipos de rede, os tamanhos das amarrações e os peixes que cada uma delas conseguia fisgar. Explicou-me sobre a técnica de se jogar a rede, quando a onda passa, e sobre a venda do peixe, quando retornam do mar. (Registro em diário de campo, Iguape, 3 set. 2019).

O que mais me chamou atenção nessa conversa foram duas falas específicas. Ao lembrar como se tornou pescador, Mestre Renato contou que seu pai temia isso, pois era perigoso ir ao mar, o risco de vida era eminente e ele poderia se perder e não voltar mais para a “terra”. Mas, Renato me contou que mesmo assim quis seguir os passos do pai. No entanto, nem todos os irmãos seguiram o mesmo caminho, como seu irmão Raimundo Nonato, que é pedreiro.

É interessante pontuar que essa aflição ligada ao perigo de morte que a profissão carrega e esse desejo dos pais para que os filhos não seguissem a profissão é algo que parece comum, pois outros coquistas me relataram situações semelhantes e, na película de Roland Henz, produzida em 1973 no Pecém, um pescador registra seu depoimento, que encerra o vídeo, e, nele, não deseja que seus filhos siga seus passos: “Sou jangadeiro e amo a profissão, mas não gostaria que meus filhos seguissem o mesmo caminho” (*transcrição nossa*). Apesar da fala não explorar os motivos desse desejo, subentende-se, pelo conteúdo abordado no vídeo, que é pelas dificuldades e incertezas envolvidas na profissão.

Voltando à conversa com Mestre Renato, falamos também sobre como funcionava a venda do peixe, depois que voltava do mar, o Mestre me revelou que era bem difícil vender os peixes que pegava, pois eram peixes menores. A maioria do seu “apurado”, como disse, era doado para vizinhos e familiares, já que as peixarias, as barracas de praia e os restaurantes locais acabavam comprando peixes pescados em grandes barcos de pesca.

Fiquei surpresa, não esperava essa resposta. Então, perguntei sobre de onde vinha a renda dele. Renato explicou que sua renda não vinha diretamente da pesca, mas sim dos instrumentos que aprendeu a fazer e vendia para grandes barcos, como tarrafas, caçoeiras, manzú¹¹¹. Além disso, para complementar a renda, o Mestre disse que trabalha como pedreiro e carpinteiro.

Essa realidade de dificuldade na venda do peixe, de possibilidade de renda na produção de equipamentos de pesca, e de necessidade de assumir outras profissões em determinados momentos para aumentar a renda, é uma realidade também frequente entre os dançadores de coco, inclusive, muitos hoje são crianças ou nem trabalham na pesca, como é o

¹¹¹ Armadilha feita de palha utilizada para pegar lagosta.

caso de Altamiro, que trabalha como pintor. Contudo, também existem pescadores que conseguem se manter apenas com a renda vinda do apurado no mar, como é o caso de seu Assis, que nos contou que: “Sou pescador, ainda pesco mesmo com 88 anos de idade. Criei minha família todinha com a água do mar. No tempo da guerra eu já pescava.” (Fortaleza, 20 ago. 2017).

Estamos aqui no emaranhado da existência desses sujeitos em que se articulam práticas de sobrevivências com práticas culturais na produção de uma identidade. Manuel Castells (2018,) afirma que não há dúvida, na Sociologia, que toda a identidade é uma construção. Segundo esse autor: “No que diz respeito a atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos inter-relacionados, o(os) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado” (2018, p. 54).

Como significado, o autor entende o “processo de identificação simbólica, por parte de atores sociais, da finalidade de sua prática social” (CASTELLS, 2018, p. 55), assim as identidades organizam significado. Temos, pois, que o que prevalece como atributo central para os sujeitos entrevistados, que se reconhecem como povos do mar, dançantes e cantantes do coco, é o conjunto de atributos ligados e representativos do mundo do mar, da pesca. Isso ocorre mesmo quando a sobrevivência vem de outras atividades mais relacionadas com a terra, como o artesanato, agricultura, e outras atividades relacionadas com a cidade.

Isso permite entender a particularidade dos modos de vida desses sujeitos costeiros que se realizam por meio de uma diversidade de práticas sociais e econômicas combinadas com a pesca, expressando o caráter ambíguo de sua cultura, pautada na articulação de terra e mar, compondo-se como uma cultura anfíbia, como denomina Fals Borda (2002), para expressar a forma como se relaciona com o meio natural e social os povos ribeirinhos latino-americanos que estudou. Borda vê nessa cultura anfíbia manifestações de resistência, seja essa em relação às condições climáticas e ambientais adversas, incertas e perigosas, seja em relação à dissolução de práticas e valores sociais e culturais originais frente a um mundo novo, de novas relações sociais e de produção que os confronta.

Evocar os elementos relacionados ao mundo da pesca para reafirmar e instituir a identidade de pescador por meio do coco, mesmo quando a sobrevivência não decorre da prática da pesca, ou não somente desta prática, parece desvelar a produção amorosa de uma identidade, mobilizada pelo coração, que se remete à pesca, ao litoral, ao misterioso do mar e dos ventos. Esse pescador é um ser que vive ora no mar, com incertezas e perigo, ora na terra, entre amigos, família, com outros fazeres e brincadeiras. A escolha de ser pescador, para alguns desses

sujeitos, é uma escolha do coração, ligada também a continuidade do trabalho realizado pelos seus pais, enquanto que a garantia da sobrevivência, na terra é um ação do pensamento racional.

A dança do coco, como dança do pescador, parece de fato ser uma expressão coraçoadada desses grupos, pela qual afirmam uma origem mestiça, um lugar, uma dança como expressão característica. A dança então figura-se como resistência, acionando processos identitários pelos quais se constituem como um coletivo e ao mesmo tempo instituindo um lugar próprio na sociedade.

Percebemos que grupos de coco estudados têm enfrentado processos internos de mudança decorrentes seja do avanço do turismo, seja por conflitos pela defesa de seus territórios pelo inevitável avanço da sociedade capitalista por um lado, e por outro lado pelo próprio movimento de extensão e mobilidade que experimentam no contexto da emergência pública dos cocos e de sua apresentação em diversos lugares e palcos.

Nesse sentido, o coco foi escolhido pelos seus praticantes como um elemento representativo do mundo da pesca, utilizando-o, assim, politicamente como uma forma de legitimação de se suas identidades, de seus territórios e de seus saberes/fazer. Essa experiência com o Coco não é homogênea ou estagnada em materiais culturais, pois estes materiais se movem conforme às experiências dos sujeitos, acompanham as suas vivências e configuram-se como tradições que estão sempre sendo reinventadas (GIDDENS, 2007).

4.2.1 Para além da pesca: as paisagens, os saberes/fazer e outras expressões que perpassam a identidade de pescador

Também podemos observar a afirmação identitária do pescador sendo exibida no tempo-espaco de cantar e de dançar, ou seja, no momento ápice da materialização da experiência dançante, na tessitura na qual a produção e a execução de movimentos e emoções são concretizadas,. Nesse momento, o discurso dos coquistas ganha uma materialidade e se revela para o outro em seus saberes e fazeres, em suas rimas, em seus batuques, em suas manobras gestuais e em seus sapateados.

A música, por exemplo, entre outras coisas, tematiza bastante a vida do pescador e o litoral, assim como seus discursos. Isso se justifica para Mestre Renato da Costa: “Até por que as músicas vêm de uma criação motivada pelo dia a dia, uma pergunta, uma coisa que você vê, algumas coisas que você já tem na cabeça mesmo, ou já vem da antiga” (Fortaleza – CE, 23 ago. 2018). Seu Miguel também confirma essa relação da música com o cotidiano vivido pelos sujeitos:

Nós cantamos nosso cotidiano. Tem muito coco que fala do mar e da pesca, o mar é nossa vida. “Na barra entrou meu navio de guerra”, de onde vem esse navio? Vem do mar, né?! “Ô Nair, Nair naiá, rebola a rede de arrastar”, também fala do mar. É coisa que faz parte do cotidiano. Tem o “papagaio que se afogou na enchente da maré” também, tem muitos. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Ao analisar as canções de coco, percebemos que elas abordam temáticas que se repetem, de acordo com o conteúdo de seus versos. Identificamos seis grupos temáticos mais frequentes, são eles: a pesca, a natureza, o amor, o coco, a religiosidade e histórias de vida ou comunitárias. Todavia, na maioria das músicas estas temáticas são mescladas configurando, assim, a poética dos cocos e a imagem de suas vidas que querem passar. Vejamos uma letra cantada pelos grupos de coco do Iguape e registrada em trabalho de campo:

Farol de Pedra

Oi, ponta de farol de pedra
Que a noite é sombra do dia
Olha não vai se enganar
Mas é com farol da Bahia

Eu rebolei meu barco n'água
Ai correndo com demasia
Sacudi água no pano
Pela amanhecência do dia

Oi, ponta de farol de pedra
Que a noite é sombra do dia
Olha não vai se enganar
Mas é com farol da Bahia

Mas o vento é muito pesado
cai água na borda chia
Deixei meu barco na costa
Pela amanhecência do dia

Oi, ponta de farol de pedra
Que a noite é sombra do dia
Olha não vai se enganar
Mas é com farol da Bahia

Meu amor que tava dormindo
Chorando que me alivia
Correndo nas águas brabas
Pela amanhecência do dia

Oi, ponta de farol de pedra
Que a noite é sombra do dia
Olha não vai se enganar
Mas é com farol da Bahia

Esse Coco é méi tombado
Só quem dançava sabia
Dancei muito esse coco
Pela amanhecência do dia

Oi, ponta de farol de pedra

Que a noite é sombra do dia
Olha não vai se enganar
Mas é com farol da Bahia

Vou fazer só um paradeiro
Que minha garganta chia
Deixando o farol de pedra
Pela amanhecência do dia

No coco “Farol de Pedra” há uma referência ao Farol da Bahia, local turístico, mas também de passagem para pescadores; cenas são criadas na canção. Elas remetem à pesca, com o barco sendo lançado ao mar, e as dificuldades no enfrentamento do vento e da força das ondas do mar. A música também traz outros elementos da natureza, como o dia, a noite e a “amanhecência” do dia, que seria o momento em que o sol começa a nascer. Esse momento do dia seria partilhado, segundo a canção, tanto pelo pescar como pelo dançar coco. Além disso, a canção fala de amor, de elementos do próprio coco, como a modalidade de coco tombado.

Vejamos, agora, uma canção pertencente ao grupo de coco do Balbino, também registrada no trabalho de campo. Essa música possui núcleo temático ligado à natureza, e uma postura engajada, buscando uma conscientização.

Canto do Sabiá

Sabiá cantou
No galho da Gameleira
Sabiá cantou
No galho da Gameleira

Sabiá, cantou no galho,
Foi descendo, foi descendo
Para dizer que a natureza está morrendo
Sabiá cantou mais alto, para chamar nossa atenção
Para dizer que a natureza precisa de proteção
Sabiá cantou bonito, como quem faz o favor
Para dizer que a natureza é obra do criador
Canta, canta, sabiá, teu canto é uma beleza
A natureza é vida, a vida é natureza

Sabiá cantou
No galho da Gameleira
Sabiá cantou
No galho da Gameleira

O coco “Canto do Sabiá” traz uma ave comum no Brasil, inclusive nas áreas litorâneas. Como personagem principal da canção, seu canto recebe atenção nos versos como um mensageiro de um alerta que se deve cuidar da natureza e preservar os ambientes em que estão inseridos. A mensagem carrega um tom religioso por considerar a natureza “obra do Criador”, o tom engajado das canções ligadas a natureza estão se tornando cada vez mais

frequente nas letras atuais. Todavia, nas letras mais antigas a natureza aparece apenas como um cenário composto por coqueiros, peixes, água, aves de forma harmônica e bela.

Já as músicas que falam sobre o amor trazem, normalmente, a mulher como personagem principal. Encontramos diversos refrãos fixos que são cantados por muitos grupos de Cocos, mudando apenas as emboladas. Muitos deles levam nome de mulher, como “Ô Julia”, “Ô Helena”, “Nair”, “Odalina”, “Celina”, entre outros. Vejamos dois deles: o primeiro cantado pelo grupo do Iguape e a segunda pelo grupo do Balbino, ambas registradas ao longo do trabalho de campo realizado.

Café

Vai tu, vai tu, vai tu, ô mulher, não precisa se avexar
Tu, fazer café para nós tomar

Ei também morena linda, você morre de calor
Eu dei logo um beijo na boca, mandei ela se aquietar
Olha menino, que eu dormindo ninguém chama,
Você vai dormir na cama, que eu vou dormir no sofá
Ô toda frente, de frente dor na costela,
Beijei ela na janela, mas não pude me casar

Vai tu, vai tu, vai tu, ô mulher, não precisa se avexar
Tu, fazer café para nós tomar

Ô Julia

Ô Julia, ô Julia, ô Julia
Julia é boa mulher
Eu vou me casar com Julia
Para saber Julia quem é

Julia é o meu chamego
Julia me faz cafuné
Julia deita e rola
Ela faz o que bem quer

Eu vou me casar com Julia
Para saber Julia quem é

Julia monta a cavalo, ela é muito vaidosa
Parece que é, mas não é

Eu vou me casar com Julia
Para saber Julia quem é

Julia é muito faceira, pisa na ponta do pé
Desfila na passarela, pode falar quem quiser

Eu vou me casar com Julia
Para saber Julia quem é

As duas letras trazem as mulheres como centrais, associando a elas elementos como o casamento, o namoro, o beijar, etc. Todavia, o coco “Café” faz uma clara associação da

mulher ao ambiente doméstico, na atribuição de fazer café para ser tomado, que ganha caráter de obrigação e dever a ser obedecido. De forma semelhante, outros refrãos remetem a essa associação, como o refrão “Odalina”, cantado, com variações, por diversos grupos do litoral:

Odalina

Odalina, Odalina, meta fogo na panela
Odalina, Odalina, bonito é o cabelo dela

Ao tomarmos o conceito de gênero, entendo que este é uma produção social e cultural, remetemos a Joan Scott (1990), historiadora estadunidense, que considera gênero uma percepção sobre as diferenças sexuais, hierarquizando essas diferenças dentro de uma maneira de pensar engessada e dual. Scott não nega que existem diferenças entre os corpos sexuados. Porém, o que a interessa são as formas como se constroem significados culturais para essas diferenças, dando sentido para elas e, conseqüentemente, posicionando-as dentro de relações hierárquicas e de poder. Refere-se a um sistema de relações de poder baseado num conjunto de qualidades, papéis, identificações e comportamentos opostos atribuídos às mulheres e aos homens, no nível do simbólico, do normativo, do institucional e das identificações.

Por este motivo, como o coco é uma performance cultural, a sua produção também reflete e estabelece posições sociais, é fundamental localizarmos que nas narrativas dos coquistas a prática foi iniciada por homens que cantavam e dançavam. As mulheres aparecem no “tempo antigo” em pouquíssimas narrativas e, quando são lembradas, normalmente, são colocadas como a “rainha dos cocos”, como é o caso do Pecém, que escolhia uma mulher da comunidade para ser a rainha da brincadeira, como falamos no segundo capítulo da tese, ou ainda como integrantes da comunidade que assistiam aos homens brincar e, diante de suas ausências ou por convites deles, entravam na dança.

Dessa forma, nessas canções há uma imagem feminina criada, sobretudo, por homens, carregando em si elementos que configuram uma associação do lugar da mulher como o privado e, portanto, ligada aos afazeres domésticos, e do homem no local do público, e no caso, o da dança e o da pesca.

A segunda canção, entretanto, foi criada por uma mulher, Mestra Dulce, que utilizou apenas o refrão feito por seu pai, segundo a cantadeira. Possivelmente, por esta razão, a canção possui elementos que trazem o carinho, como o cafuné e o chamego, mas também evoca elementos ligados à uma independência, o andar a cavalo, o fazer o que bem quer, lugar que, normalmente, não é associado às mulheres na música mais tradicional de coco do litoral cearense.

Além do grupo de Balbino, nos últimos dois anos vem aparecendo mulheres cantadeiras de coco, como no grupo de Caetanos de Cima¹¹², que possuía Mestres homens, mas, atualmente, jovens meninas assumiram o canto; o grupo de coco das Goiabeiras¹¹³, que traz uma mulher como cantadeiras; e o grupo Na Quebrada do Coco¹¹⁴, que entre os seus cantores, possui uma mulher.

Essa renovação feminina, lenta e gradual, tem se dado, sobretudo, pelo falecimento de Mestres, e pela disposição das mulheres em assumir o canto e a puxar a dança, reposicionando os papéis de gênero. Por vezes, essa realidade também é uma necessidade do momento presente, no qual os coquistas recorrentemente afirmam a falta de pessoas que tenham interesse em dar continuidade ao coco. Assim, mulheres têm assumido esse compromisso de puxar a dança.

Existem vários refrãos fixos de cocos que são cantados por diversos grupos do litoral cearense, e até do sertão, configurando um repertório dos cocos. Ao se apropriar desses refrãos, os grupos criam novos versos para compor sua letra de coco. Essas, além dos temas já citados, também podem ser relacionadas às suas histórias, como o coco abaixo do grupo de Caetanos de Cima.

Serena do Mar

Serena do mar, serena do mar
 Vou contar a nossa história
 Serena do mar, serena do mar
 Aqui do nosso lugar
 Serena do mar, serena do mar
 Mostrar a dança do Coco
 Serena do mar, serena do mar
 E um pouco dela mostrar
 Serena do mar, serena do mar
 Tem gente que canta e dança e outros só sabem embolar
 Serena do mar, serena do mar
 Na batida do caixão
 Serena do mar, serena do mar
 Vai pela beira do mar
 Serena do mar, serena do mar
 Tem jogo e religião
 Serena do mar, serena do mar
 Para quem quer participar
 Serena do mar, serena do mar
 E o resgate da cultura, não deixando se acabar

A música usa como refrão e título “Serena do Mar” e, em um de seus versos, se propõe a contar a história desta Comunidade. Ao fazê-lo, em seus outros versos, a canção vai

¹¹² Comunidade que pertence ao município de Amontada, a, aproximadamente, 174km de Fortaleza.

¹¹³ Fundado em 2018, na cidade de Fortaleza. Falaremos desse grupo mais adiante.

¹¹⁴ Fundado em 2015 por jovens universitários, na cidade de Fortaleza. Falaremos desse grupo mais adiante.

associando a história da comunidade à dança do coco e à paisagem litorânea, a partir da evocação do mar e de elementos que fazem parte da dança e de seus cotidianos, como o jogo, ou seja, o desafio, e a religiosidade. No final da letra, é dado um significado para a dança, vista como uma cultura que está sendo resgatada e que não se pode acabar.

Ao investigarmos a história de Caetanos de Cima, temos que a localidade foi alvo da especulação imobiliária e, após a organização de seus moradores e a conquista da posse da terra, construíram uma experiência de turismo comunitário. Inclusive, em 2005, foi criado na localidade, com o apoio do antigo Ministério da Cultura, e assessoria do Instituto Terramar, o projeto “Ponto de Cultura: Abrindo Velas, Pescando Cultura”, que tem como objetivo retomar práticas culturais que não eram mais experimentadas, ou incentivar as já existentes.

Nesse cenário, foi criado o grupo de coco de Caetanos de Cima, composto de jovens, meninas e meninos, que permanece até os dias atuais. Por isso, para Caetanos de Cima, o coco é um elemento cultural demarcador de sua identidade e, nos versos, a história da Comunidade é expressa na referência aos elementos do coco, que precisa estar sendo revivido como forma de legitimação do que são.

Percebemos que as poesias orais dos cantadores de coco representam elementos da pesca e da vida do pescador, e evocam um conjunto de práticas, concepções ou ideias acerca do amor, da mulher, do próprio coco, da história de suas comunidades, da natureza, de religiosidade, construindo, assim, uma apresentação de si bem mais complexa do que apenas uma associação com uma prática profissional, mas que envolve modos de viver e de crer, sentimentos e desejos, que são produzidos contemporaneamente.

Agora, buscaremos descrever alguns momentos dos coquistas em cena, a fim de compreender o que apresentam por meio de seus gestos/movimentos, o que mostram de si em suas coreografias. As formas de expressão do corpo devem ser articuladas às palavras, cantadas ou ditas, durante as entrevistas e as apresentações.

De modo geral, como já vimos no segundo capítulo da tese, a dança do coco realiza-se tendo como fixa as batidas de palmas, que acompanham o ritmo dos instrumentos e, como nos falou o dançador Baiano, brincante do grupo de Coco de Majorlândia: “os pés são livres” (Fortaleza – CE, 20 ago. 2017). Essa frase quer dizer que não há uma coreografia fixa a ser executada pelos membros inferiores do corpo, podendo, de certa forma, o dançador, ao sentir a música, deixar-se afetar pelo ambiente e criativamente arriscar-se nos passos.

Contudo, existem modalidades de coco que se diferenciam no dançar e no ritmo. Já vimos essas modalidades no segundo capítulo da tese, contudo, agora, vamos retomá-las para traçar comparações. Enquanto os cocos de roda e tombado são mais lentos, o coco de sapateado possui um ritmo mais acelerado. Já o coco de roda encontrado, dançado, principalmente pelo

grupo de Majorlândia, ocorre quando a dança se realiza durante todo o momento em um círculo que não se desfaz e do qual os participantes não saem de suas posições iniciais, ou seja, os dançadores não se deslocam para o centro da roda. Nessa modalidade, cada brincante possui dois parceiros fixos que são os dois brincantes localizados em cada um de seu lado.

Figura 29 – Coco de roda de Majorlândia, em 2019.



Fonte: Produzido pela autora.

Essa dança passa por um revezamento, em que em um momento ocorre com o brincante virando para o lado direito e dança com seu parceiro e, em outro, quando vira para o lado esquerdo e dança com o outro parceiro. Assim, todos dançam simultaneamente e de forma coletiva, com poucos desafios entre os participantes.

Já o coco de sapateado e o tombado são modalidades que possuem o desafio como uma característica fundamental. O coco de sapateado, dançado pelos grupos do Iguape e do Pecém, ocorre no formato de um círculo ou de um semicírculo no qual um brincante chama outro para dançar por meio de uma umbigada ou da simulação desta, com uma batida de pé em frente ao dançador desafiado, ou ainda um pequeno salto.

A partir desse *start*, os dois fazem uma performance no centro da roda e, depois, o desafiador volta a sua posição original, deixando que o desafiado escolha outro parceiro para dançar. Atualmente, esse desafio envolve homens e mulheres. Esse Coco tem como característica, segundo Mestre Raimundo Cabral¹¹⁵: “a força no pisar que é de derramar suor” (Iguape – CE, 2 set. 2019).

¹¹⁵ Antigo Mestre de Coco do Iguape, possui 70 anos. Raimundo parou de cantar há alguns anos por motivos de saúde. Entretanto, sua família, filhos e netos, dão continuidade à dança no Coco do Iguape – Mestre Raimundo Cabral.

Figura 30 – Coco de sapateado, grupo do Iguape – Mestre Raimundo Cabral, 2018.



Fonte: Produzido pela autora.

De forma semelhante, o Coco tombado também exige condicionamento físico e “derrama muito suor”. Essa modalidade ocorre em duas fileiras paralelas, como é o caso do coco de Balbino. Na hora da embolada, os participantes se aproximam e, de forma coletiva, todos dançam ao mesmo tempo, existindo um desafio direto entre os dançadores que ocupam as posições correspondentes nas filas.

Figura 31 – Coco tombado do Balbino, em 2017.



Fonte: Produzido pela autora.

De fato, arrisquei-me algumas vezes a dançar os cocos tombado e de sapateado, e, durante a execução dos passos, após apenas uma música, o meu corpo já começou a sentir o cansaço, o suor começou a escorrer, as pernas, que necessitam estar flexionadas para realizar os passos e saltos, ficaram doloridas, e o folego faltou. Experimentando dançar três músicas

seguidas, já estava com a roupa bastante molhada de suor, por conta dos movimentos rápidos e intensos.

Com exceção do grupo de coco do Alagadiço¹¹⁶, não presenciei em nenhum coco do litoral passos que encenam situações. No grupo de coco do Alagadiço há uma modalidade chamada de coco de gia, na qual o movimento do animal é reproduzido pelas crianças e adolescentes do grupo, que ficam transitando de um lado para o outro de cócoras e executando saltos, como podemos observar na imagem abaixo.

Figura 32 – Coco do Alagadiço executando o passo da Gia, em 2017.



Fonte: Elaborada pela autora.

A justificativa da execução desse passo está na presença recorrente deste animal próximo a lagoa que compõe a paisagem natural do lugar onde moram os dançadores. Interessante que esse passo tem sido, recentemente, apropriado por outros grupos, principalmente pelos grupos formados nos últimos anos e que têm crianças em sua composição, como o grupo das Goiabeiras. Isso ocorre porque para os idosos é difícil executar esse passo, já que precisam ficar abaixados e saltar.

Com exceção do passo da gia, que possui uma teatralização maior na reprodução de uma cena ou de um movimento executado por um animal, de modo geral, a dança do coco é executada por meio de uma leve flexão dos joelhos e pela execução de saltos rasteiros e de sapateados com pisadas fortes, deixando livre para que o dançador se arrisque, contanto que seus passos acompanhem a batida do caixão e o balanço do ganzá.

¹¹⁶ Localizado no Trairi, a 124 km da capital cearense. Esse Coco tem como Mestre Moisés Cardoso do Santos, 75 anos, reconhecido, em 2007, pelo Estado do Ceará como Mestre da Cultura.

Durante o desafio, é comum que alguns realizem passos mais acelerados, ou fiquem de cócoras para produzir movimentos de maior dificuldade em sua execução, a fim de produzir um clima de desafio, no qual os outros dançadores se envolvem e, também, quem está assistindo, que acaba por aplaudir e assoviar dando incentivos para que a dança se torne mais “quente”¹¹⁷.

Inclusive, é comum que os dançadores executam alguns gestos e passos como forma de provocar o parceiro, como a realização de giros que terminam com a retirada do chapéu do parceiro. Quando passos desse tipo ocorrerem, os outros dançadores vibram, assim como os espectadores.

Outro passo que merece destaque e faz parte dos movimentos executados durante o desafio, é a rasteira, que tem se tornado muito frequente nos últimos anos, ela tem inspirações, ou assemelha-se, a um passo da capoeira chamado de corta capim. Na rasteira, o dançador fica quase que de cócoras, mas com apenas um pé dando sustentação, enquanto o outro é arrastado para a frente, em uma espécie de golpe do qual o parceiro precisa desviar por meio de um salto.

Figura 33 – Rasteira executada em apresentação do grupo do Pecém, em 2019.

¹¹⁷ Expressão comum entre os coquistas e que quer dizer um momento em que o desafio está acontecendo de forma intensa, ou que a dança está acelerada.



Fonte: Elaborada pela autora.

Muitos grupos de coco que tivemos contato executam esse passo. Esse movimento revela uma aproximação entre manifestações das culturas populares, que, por vezes, expressam os trânsitos dos próprios sujeitos que vivenciam outras dessas performances afrodescendentes em seus cotidianos, ou que estão imersos em um ambiente que permite o contato com essas performances, permitindo que sejam feitos processos de apropriação, de recriação e de incorporação em seus fazeres.

Nos passos de coco podemos encontrar um mecanismo ético e estético das culturas africanas diaspóricas: a ginga (NASCIMENTO, 2019), que se revela não apenas no molejo sincopado e no revezamento de peso realizado ao dançar, mas que se estende para modos de existir e de resistir, que se revela, inclusive, na artimanha de, no processo de apropriação das suas performances culturais por agentes externos, como o Estado e grupos empresariais, ver uma possibilidade de enunciação de si e, portanto, de resistência. Isso, porque, a ginga:

[...] permite uma circularidade entre dois mundos metaforizados a partir da pequena roda, a roda da capoeira [e do coco] e a grande roda, o que chamamos de sociedade. Na pequena quando na grande roda, a lida cotidiana envolve dramas sociais, tensões, fricções e embates que necessitam de resolução em que o exercício da ginga, nesses espaços, pode funcionar como uma tecnologia social de enfrentamento de dilemas. (NASCIMENTO, 2019, p. 180-181)

De forma mais visível, a criação de uma imagem de si dentro da apresentação executada pelos coquistas, possui relação com o figurino utilizado pelo grupo, que possui diferenças, a depender do grupo a que pertence. Percebemos que cada grupo elege e cria seus figurinos por meio de elementos que consideram representativos de si e de suas vidas, ou que acreditam ser belo, já apresentamos os figurinos anteriormente, mas, agora, vamos analisá-los.

Entre os grupos investigados, três¹¹⁸ deles utilizam elementos da roupa que o pescador¹¹⁹ usava quando ia ao mar, como seus figurinos, são eles: os grupos do Balbino e os dois grupos do Iguape. No entanto, existem diferenças em suas vestimentas. O grupo de coco do Balbino usa a calça e a blusa do pescador e um chapéu de palha, dançam descalços, pois afirmam que “pescador anda descalço”.

Figura 34 – Apresentação do Coco de Balbino, 2018.



Fonte: Elaborada pela autora.

Os dois grupos de coco do Iguape, tanto o do Mestre Raimundo Cabral quanto o do Mestre Chico Casueira, também utilizam essa roupa do pescador. Contudo, eles utilizam a camisa do pescador aberta mostrando a blusa branca personalizada do grupo, com uma fotografia referente ao coco e o nome do grupo. Eles também usam o chapéu de palha, às vezes dançam descalços, mas alguns dançadores utilizam tênis.

Figura 35 – Grupo de Coco do Iguape – Mestre Chico Casueira, 2018.

¹¹⁸ Roupa semelhante também é usada por outros grupos que não foram estudados, como o de Canoa Quebrada e de Camocim.

¹¹⁹ Essa roupa é produzida artesanalmente nas Comunidades, passando por processos de tingimento com a casca do cajueiro azedo e do mangue vermelho como corantes que tornam a roupa avermelhada e dão maior impermeabilidade ao tecido de algodão, fazendo com que ele tenha resistência à salinidade da água do mar e ao sol.



Fonte: Elaborada pela autora.

Perceba, por meio da imagem, que em alguns chapéus há a presença de um desenho, que corresponde a dois homens dançando. Tanto a utilização de um chapéu personalizado, como o uso da blusa branca com a “logo” do grupo, ou ainda a incorporação do tênis como o calçado para a dança, são elementos que se mesclam com a roupa da pesca, revelando como estes sujeitos estão imersos e em contato com outras culturas ou em cenários que não são os seus, permitindo que modifiquem suas formas de ser e de agir no mundo.

O grupo de Majorlândia, por sua vez, já veste uma roupa bastante diferente, são dois figurinos, as mulheres de blusa e saia e os homens de calça e camisa, as roupas são brancas e verdes, com a utilização de estampadas florais, como podemos observar:

Figura 36 – Coco de Majorlândia, 2017.



Fonte: Elaborada pela autora.

A utilização destas roupas com estampas de folhas e flores, são justificadas por Mestre Hugo, no fato de que:

A gente acha que o coco dá pra fazer com a roupa do mar e com a roupa florida. O coco é verde e branco, então, nossa roupa é branca e verde, mas traz as estampas floridas que remetem à natureza. O nosso coco é pescador também, porque tem relação com o mar, né? Então, a gente representa esse ambiente (Fortaleza, 23 ago. 2018).

Assim, para além da pesca, mas sem deixar de representá-la também, o grupo busca apresentar a paisagem litorânea, o coco, como fruto que nasce nessa paisagem e corresponde ao dançar, e a natureza que faz parte do cotidiano dos dançadores que, no caso do grupo específico, muitos não são pescadores, são agricultores, bordadeiras, costureiras, pedreiros, estudantes, entre outras profissões. Revela-se uma realidade mais ampla e, como dizem, com as cores trazendo alegria.

Por fim, o grupo de coco do Pecém traz um figurino que lembra a roupa do marinheiro, utilizando branco e azul, a cor do mar e do céu, mas com alguns de seus dançadores, principalmente os Mestres ou os mais velhos, utilizando um chapéu de marinheiro para complementar a roupa. A blusa desse figurino possui uma fotografia de um coco partido ao meio e têm o nome do grupo. Enquanto os homens utilizam uma calça para compor o figurino, as mulheres usam uma saia.

Figura 37 – Grupo de Coco do Pecém, 2017.



Fonte: Elaborada pela autora.

Essa roupa não é a única utilizada pelo grupo. Já presenciamos apresentações em que os dançadores trajavam roupas florais, porém os brincantes mais velhos e o Mestre permaneciam com a roupa azul e branca, além do o chapéu de marinheiro. Esse grupo também

já teve outro figurino, antes utilizavam a mesma roupa do grupo do Balbino e do Iguape, a roupa da pesca, como afirma o dançador Assis:

Quando a gente começou a dançar, a gente tinha a roupa do Mar, igual à do Iguape. A roupa tingida, o chapéu de palha. Mas, agora que o tempo mudou, a gente mudou também, a gente tem uma roupa de marinheiro, todos usam o chapéu de marinheiro mesmo, a calça e a saia azul e a blusa branca com o nome do grupo (Fortaleza – CE, 20 ago. 2017).

A referência à “mudança no tempo” é muito simbólica na fala do depoente, que parece sugerir que a retirada do figurino relacionado à vida na pesca, mostra uma modificação na vida dos sujeitos que participam da dança, composta, atualmente, principalmente por crianças. A escolha por introduzir na vestimenta elementos ligados ao marinheiro remete também à realidade da localidade, que possui uma economia e organização de vida reguladas pelo Porto do Pecém.

Todos esses elementos até aqui relacionados, que constituem modalidades do dançar e, por consequência, diferenciam os vários grupos de coco, singularizando seus modos próprios de dançar uma mesma dança, aproxima-nos da ideia de partilha do sensível, que remete “a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” como pensado por Rancière (2009, p. 15). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que os grupos de coco partilham um comum – o dançar, a identidade de pescador, a cultura anfíbia etc. – também partilham partes exclusivas ao dançar – o modo de dançar de cada grupo, as histórias de cada comunidade etc.

O comum compartilhado, que dá forma à comunidade composta pelos grupos de coco do litoral, que se configuram também como povos do mar, ou povos anfíbios do litoral cearense, cada qual com seu próprio modo de dançar os cocos, seja sapateado, tombado ou de roda, a distribuição dos dançarinos (fileira ou roda), coreografia, o figurino, são práticas artísticas, que como diz Rancière “são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e de visibilidade” (2009, p.17). Assim, cada grupo tem uma forma de apresentação singular pela qual são reconhecidos e a sua dança exprime a sua própria comunidade.

Por fim, é interessante pontuarmos que, mesclados aos figurinos dos dançadores, é muito comum encontrarmos a utilização de maquiagem, nas meninas; cortes de cabelo da moda, inspirados em famosos, e cabelos tingidos, tanto nos homens como nas mulheres; e até mesmo acessórios modernos, colares no estilo *skatista*, nos garotos, e gargantilhas da moda, nas meninas.

Figura 38 – Coco de Canoa Quebrada, 2017.



Fonte: Elaborada pela autora.

Esses elementos mostram que, embora os grupos se constituam de sujeitos que incorporam no dançar as referências de seus cotidianos e formas de viver por meio das roupas escolhidas para executar a apresentação, seja referenciando a natureza, a profissão de pescador, ou ao próprio coco, que remetem a uma tradição, essas pessoas estão inseridas em tendências contemporâneas de moda, que fazem parte do tempo presente. Nesse sentido, os dançadores de coco, em suas experiências dançantes, reinventam uma tradição por meio, também, de elementos atuais que perpassam suas subjetividades e que se revelam durante as apresentações.

A imagem criada quando estão em cena revela movimentos dos cocos que envolvem tensões entre o passado vivido, e recorrido na fala, no canto e na dança, e a sua (re)elaboração presente. De tal forma que elementos constitutivos da prática cultural são recriados e adaptados à realidade atual. Quer dizer, a tradição vivida é moderna, o tradicional reinventa-se e se apresenta como vivo e pulsante.

Dessa maneira, percebemos que a identidade de pescadores, revelada quando os sujeitos apresentam a si por meio do coco, não é uma identidade estagnada em um passado ou tão somente presa à prática da pesca e à natureza que estão inseridos, ela revela sujeitos que transitam entre terra e mar, entre áreas costeiras e urbanas. Ela é, antes de tudo, uma identidade que acompanha os movimentos e as exigências do presente vivido, das necessidades de sobrevivência, das oportunidades da vida, e que é alimentada pela (re)atualização de um legado histórico ancestral de luta e de resistência, que envolve também a cresça em uma alegria intrínseca ao ser pescador e ao viver na beira do mar.

4.2.2 “Não deixe o coco cair”: a ludicidade e a ancestralidade reveladas no dançar

O entendimento do Coco como dança de pescadores das Comunidades litorâneas cearenses é perpassado pelo sentimento de responsabilidade pela continuação da dança e de alegria. Essa responsabilidade pode ser encontrada em uma expressão utilizada na fala de Mestre Hugo Pereira de Andrade: “*sempre a gente pede para não deixar o Coco cair*” (Fortaleza – CE, 23 ago. 2018).

Essa frase “não deixar o Coco cair” tornou-se uma expressão comum entre os praticantes que parece ser incorporada como uma missão, e que aparece bastante quando são questionados sobre como começaram a dançar ou por qual motivo dançam, inclusive, essa frase já apareceu em falas dos dançadores que foram utilizadas no segundo capítulo da tese, ao recompor a história dos grupos. O cantador do Iguape, Renato da Costa, por exemplo, associa a frase ao seu compromisso com o dançar: “O Coco é algo que eu vou fazer até o fim da minha vida. Eu não posso sair dessa dança, só se Deus quiser, enquanto eu tiver vivo, eu tô dentro da dança. Uma coisa que meu pai me pediu: meu filho não deixa essa brincadeira cair” (Fortaleza – CE, 23 ago. 2018). Seu Zé Santos, dançador do Pecém, também manifestou esse elemento em suas falas: “Essa é uma tradição muito velha, muito antiga, então o pessoal pede para não deixar o coco cair. Meu irmão ensinava as crianças para elas aprenderem a dançar.” (Fortaleza, 20 ago. 2017).

Esse elemento de responsabilidade com a manutenção da dança também pode ser observado nas canções, como nos seguintes cocos compostos por Mestre Renato da Costa, respectivamente, em 2018 e 2019, e registradas em entrevista realizada em 2019.

Coco do Iguape

Hoje eu vou dançar um coco, que os coquistas vêm na areia
Esse coco é do Iguape e é gostosa a brincadeira

Esse coco já existia, mas o tempo foi passando
Mas o coco ainda está vivo, que até hoje eu estou brincando
E esse coco é do Iguape, e é gostosa a brincadeira

Não deixe o coco cair

Quando eu chego nesse coco, mas você não vê
Eu tombo no meio do coco, não deixo o coco cair

Eita lá moça bonita, tá linda como uma flor
E na Terra sobe o calor, mas não deixo o coco cair

Assim como apareceu nas falas dos coquistas, essas letras trazem a ideia/missão de que os dançadores atuais são responsáveis por uma tradição, que se expressa nos versos “o coco ainda está vivo”, na primeira letra; e “não deixar o coco Cair”, na segunda letra. Além disso, a

primeira canção traz a dança associada à paisagem litorânea, com a referência à areia, e a brincadeira ou ludicidade, que é produzida no dançar e que remete a uma continuidade do passado, como pode ser vista no verso “que até hoje estou brincando”, dando a entender a permanência da ludicidade como um elemento constitutivo da experiência dançante do coco e, por consequência, da vida do pescador, que, apesar das dificuldades enfrentadas, possui alegria e beleza.

A alegria se revelou em diversas entrevistas realizadas com os dançadores. Ela, atualmente, parece se revelar não apenas na diversão pelo jogo, pela disputa, desenvolvida no coco. Ao analisar as memórias dos coquistas, percebemos que a alegria tem formas de expressão.

Na fala do tocador Assis, do coco do Pecém, temos, por exemplo, uma associação da alegria à uma potencialidade terapêutica do coco, além da possibilidade de produção de conhecimento por meio da dança: “o coco pra mim é uma alegria, quando eu brinco coco parece que eu fiquei foi mais novo. Para mim é maior alegria. Eu nem lhe conhecia, estou lhe conhecendo agora. Tem gente que vai lá na praia e a gente conversa muito”. (Francisco Braga Mendes, Fortaleza, 20 ago. 2017).

Seu Miguel, organizador do grupo do Balbino, também revelou essa dupla experiência com a dança:

O coco me deu muito conhecimento, conhecimento de localidade e de pessoas, muitas amizades que eu fiz, todo mundo do SESC me conhece. Até Icapuí todo mundo me conhece, isso é muito importante. Eu ficava só no Balbino, só conhecia o Balbino, agora eu conheço muita coisa, o coco é uma alegria, eu me sinto muito feliz com esse conhecimento, além de aliviar meus estresses. Eu posso tá preocupado, mas quando tô nos cocos, quando estamos representando, eu tô feliz sem me preocupar em nada. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Essa possibilidade de adquirir conhecimento – pelas pessoas e lugares que conhece – e, com isso, transformar-se também é reafirmada por Mestre Chico Casueira ao dizer que: “O coco mudou muita coisa na minha vida. Antes eu só cantava coco ganhando uma dose de cachaça, depois eu fui analisar isso, analisei meu comportamento e eu melhorei muito. O coco me fez evoluir muito. [...] Além disso, o coco traz uma uma alegria, a gente aprende muito.” (Fortaleza, 24 ago. 2018)

Já a capacidade terapêutica do coco, relacionada à alegria que ele possibilita ao sujeito dançante, é reafirmada por Altamiro Costa, que a associa ainda à responsabilidade que sente em manter o coco vivo em decorrência da sua relação ancestral com a dança.

A gente gosta de mostrar o que a gente vivencia no nosso dia a dia: alegria, brincadeira. A gente se diverte dançando. A gente leva nosso dia a dia para fora.

Quando eu tô em uma roda de coco eu tiro os meus estresses, eu fico bem, eu me alegre, sabe? E eu sou muito apegado ao meu avô, então, eu sinto uma responsabilidade de que eu tenho que continuar essa brincadeira, e isso me alegra também. (Fortaleza, 23 ago. 2018)

Associação entre a alegria e a responsabilidade em manter a dança, faz da alegria um elemento que une os tempos passado e presente, que atravessa gerações, e que é outra forma de expressão da alegria no coco. Essa forma também é sentida pelo dançador Aurílio, que deixa evidente a relação entre a alegria e a ancestralidade da dança, quando diz: “O coco é bem alegre, é uma coisa que passou dos nossos antepassados para a gente, e a gente não deixa essa raiz acabar, quando eu tô ali vamos brincar.” (Fortaleza, 23 ago. 2018).

Na fala do dançador Baiano essa forma de expressão da alegria também é revelada, e de forma bastante emotiva:

O coco para mim é uma brincadeira que a gente faz, é boa demais. Eu sou muito tímido, mas a única dança que eu sei é coco, eu danço com maior paixão, me sinto um gaiato. É uma coisa que me solta. Quando meu pai tava cantando e eu era pivete, “Meu” tava no caixote, e aí meu pai me entregava às vezes o ganzá, aí “Meu” Toinhe assumia o canto e papai entrava na roda para dançar, porque ele gostava. Então, o coco lembra minha raiz, faz lembrar demais o meu pai. Isso me emocionou de verdade [lágrimas brotam no rosto de Baiano]. (Fortaleza, 20 ago. 2017)

Mestre Raimundo Cabral, por sua vez, ressalta outro aspecto da alegria, que está relacionada a animar o público, como nos conta:

Nós quer levar o coco para as pessoas, como essa brincadeira é gostosa. Para mim, o coco é uma brincadeira muito boa, é a única brincadeira que eu gosto. Eu não danço em festa, não danço nada, mas nos cocos eu danço. Anima quem tá perto, movimenta quem tá longe, que tem vontade de chegar perto para dançar, anima mesmo. (Iguape, 23 set. 2019)

Nesse sentido, a alegria do coco está relacionada a, pelo menos, cinco formas de expressão: a primeira é a ludicidade envolvida na brincadeira – o jogo que se desenvolve quando os dançadores se desafiam no centro das rodas ou nas filas paralelas –; a segunda é a vitalidade que eles sentem ao dançar, seja se sentindo mais novo ou aliviando os estresses; a terceira é o conhecimento e a evolução pessoal que a dança pode possibilitar; a quarta é a felicidade em dar continuidade à uma prática que era realizada por seus antepassados; e a quinta é a energia que a performance cria e que mobiliza até quem está assistindo.

Pensando a alegria pela responsabilidade por manter a dança, ela correspondente ao fato de que os dançadores percebem-se como guardiões da tradição. Para Anthony Giddens (2007) os guardiões da tradição correspondem aos sujeitos que conquistaram uma posição de poder em seus grupos, tendo em vista que são reconhecidos como possuidores de

saberes/fazeres específicos. Assim, são pessoas investidas pelo grupo como autoridades por possuírem algum domínio sobre a execução de uma prática considerada tradicional. Além disso, os guardiões da tradição são responsáveis por transmitir os saberes que envolvem a produção da prática, ensinando-a e zelando por continuidade.

Por exemplo, na fala de Mestre Chico Casueira também podemos perceber essa responsabilidade encarnada pelo sujeito com relação à manutenção da prática, mas também a “posição de poder conquistada por ele” por ser considerado “bom” por um antigo Mestre de Coco, como nos conta:

A última apresentação que eu tive com mestre Nel Chagas foi no Balbino e ele falou: Chico, você é bom, não deixe esse coco cair não. Aí eu vim pro Iguape e continuei a embolar coco aqui. Nós cantamos o coco para mostrar nossa cultura. E eu me sinto com uma responsabilidade muito grande de ter essa missão. (Fortaleza, 24 ago. 2018)

Nas falas dos brincantes de coco, esta ideia de guardiões da tradição se faz presente de forma intensa, revelando que eles fazem questão de apresentar a dança como um saber/fazer que herdaram de seus antepassados e familiares, e que precisam permanecer transmitindo o coco, seja por uma identidade que necessita ser, constante, afirmada ou pela alegria proporcionada pelo dançar, ou ainda por outros motivos afetivos, que evocam às suas histórias de vida e às suas lembranças familiares. Dessa forma, nas falas dos coquistas do litoral cearense, o coco é apresentado como dança de pescadores, descendentes de índios e de negros, que buscam reconhecimento ao dançar.

Esses recursos que são encontrados nos cocos estudados, a evocação a uma tradição, uma origem étnica exprime uma força tal que tem inspirado na formação de experiências dançantes diversas a estas, que estão associadas a grupos recentes de coco, emergidos publicamente nos últimos anos. Dentro deste novo cenário, podemos citar pelo menos três experiências, a do grupo de coco do Povo Anacé, a do Na Quebrada do Coco a do grupo de coco das Goiabeiras.

O grupo de coco do Povo Anacé, organizado no ano de 2016, corresponde a um grupo desta dança que é feito por integrantes dos indígenas Anacé, que se originaram a partir de quatro comunidades indígenas que viviam em São Gonçalo do Amarante, onde hoje é situado o Complexo Industrial e Portuário do Pecém.

Figura 39 – Coco do Povo Anacé no Encontro SESC Povos do Mar em 2018.



Fonte: Elaborado pela autora.

Desde 2003, este povo passava por um processo de solicitação de demarcação de terras, a partir da reivindicação da identidade indígena. Em 2013 foi efetivado um acordo entre o Governo do Estado, Petrobras, Secretaria do Patrimônio da União (SPU), Fundação Nacional do Índio – Funai e o povo Anacé. A partir desse acordo, os indígenas receberam, em 2018, novas terras, localizadas na Caucaia, Região Metropolitana de Fortaleza (O Povo, 7 fev. 2018).

Dessa forma, os Anacé vivenciaram uma busca por reorganizar práticas consideradas tradicionais, como o Toré, mas além deste, criaram um grupo de dança do coco. Destarte, em suas falas e apresentações, assistidas durante as edições do Encontro SESC Povos do Mar, nos anos de 2017, 2018 e 2019, eles visam ressaltar aspectos ligados a uma origem indígena da dança, buscando fortalecer sua luta identitária.

Já o grupo Na Quebrada do Coco, formado em 2015, com a união de quatro jovens universitários da cidade de Fortaleza, que estabeleceram contato com a brincadeira popular e resolveram formar um grupo, não possui dançadores, apenas cantadores e músicos, e, em suas apresentações, contam com a plateia para dançar.

Figura 40 – Grupo Na Quebrada do Coco na I Mostra Som das Cores.



Fonte: Acervo do Mapa Cultural do Ceará.

Este grupo se distancia dos demais que estamos estudando, tendo em vista que não se forjou em uma comunidade litorânea tradicional de pescadores, todavia nos Encontros SESC Povos do Mar estão constantemente dividindo palco com os grupos de coco do litoral. Assim, é importante pontuarmos que há esta experiência recente em configuração e que eles parecem reivindicar, sobretudo, uma ancestralidade africana da dança, expressa principalmente nos figurinos e nas letras de suas músicas.

Por fim, o grupo das Goiabeiras, organizado enquanto grupo no ano de 2018, oriundo do grupo “As Negas”, coordenado por Liana Cavalcante e Johnson Soares. O grupo reúne, principalmente, crianças deste bairro da cidade de Fortaleza, possuem uma íntima ligação com o grupo de Boi do Mestre Zé Pio¹²⁰, já que suas integrantes fazem parte do mesmo, e utilizam a sede deste grupo como local de ensaio.

Em sua *Fanpage* no *Facebook*, o grupo afirma que: “Nós do coco das goiabeiras trabalhamos na recuperação da prática da dança e música do coco no cotidiano da nossa comunidade, afirmando sempre nossa ancestralidade afro e indígena”¹²¹. Além disso, as pessoas que estão à frente do grupo declaram-se como pertencentes à umbanda, recorrendo, em suas falas, a práticas e crenças de origens africanas, além do figurino, que mistura elementos da cultura africana, como o turbante na cabeça da cantadeira, com o chapéu de palha na cabeça dos dançadores. Elas também costumam ter uma atuação política nas redes sociais do grupo,

¹²⁰ José Francisco Rocha, mais conhecido como Zé Pio, começou a brincar boi aos três anos de idade, hoje coordena o Boi Juventude, organizado na Barra do Ceará, onde também desenvolve projetos sociais. No ano de 2005, Zé Pio foi reconhecido como Mestre da Cultura do Estado do Ceará. Disponível em: <https://www.ceara.gov.br/2017/08/25/cearadeatitude-paixao-do-mestre-ze-pio-em-ensinar-magia-do-bumba-meu-boi/>. Acessos em 10 dez. 2018.

¹²¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/cocodasgoibeiras/> Acessos em 10 dez. 2018.

Instagram e Facebook, com publicações de vídeos e textos sobre tolerância religiosa, racismo, questões de gênero, entre outros temas.

Figura 41 – Grupo de Coco das Goiabeiras.



Fonte: Elaborado pela autora.

Os três grupos distanciam-se da reivindicação identitária ligada ao pescador, apesar de todos cantarem letras de músicas que remetem ao mar e às paisagens litorâneas, nenhum deles carrega em suas apresentações esta identificação. Eles trazem consigo a ludicidade e a alegria da dança, todavia, enquanto o Na Quebrada do Coco e o coco das Goiabeiras experimentam a dança recorrendo a uma ancestralidade africana, a fim de legitimar suas práticas, o grupo de coco do Povo Anacé retoma o coco como uma ferramenta de fortalecimento de sua identificação como povo indígena.

Destarte, podemos perceber pelas experiências dançantes analisadas, que temos associações identitárias utilizadas politicamente como forma de reconhecimento, seja para a conquista de uma terra, seja para a inclusão do grupo em disputas por projetos ou editais, seja para resistir ou existir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste espaço final da tese, vamos traçar algumas considerações sobre o estudo realizado, visando sistematizar as principais análises desenvolvidas. Contudo, o objetivo não é

demarcar pontos finais, já que o tema aqui estudado é/está “vivo” e pulsante, sendo recriado por seus sujeitos a cada performance que realizam. Então, essas considerações finais são parateiros onde chegamos agora, parateiros necessários para ganhar fôlego para novas bordadas que possamos realizar ou que outros possam realizar a partir de algo suscitado em nossa investigação.

Esta pesquisa desenvolveu-se a partir do desejo de compreender como se deu o processo de emergência pública dos cocos no litoral cearense e quais experiências dançantes esse processo possibilita para os dançadores de coco com os quais construímos a pesquisa. Desse modo, utilizamos uma gama bastante diversificada de fontes que permitiram reconstruir o processo estudado e investigar as experiências dos sujeitos, como: entrevistas, músicas, fotografias, reportagens, documentos produzidos pelas comunidades etc.

Inicialmente, apresentamos uma forma de compreensão do tema estudado, além de sua apresentação. Abordamos os cocos, buscando revelar sua estrutura poética, suas heranças africanas, indígenas e portuguesas e, de maneira geral, o perfil dos dançadores de coco. De tal modo que fomos construindo, a partir do tema investigado, a compreensão do coco enquanto performance das culturas anfíbias, sendo essa a cultura dos povos costeiros, com seus saberes e fazeres, que transitam entre terra e mar e que possuem formas específicas de viver e de significar o mundo a sua volta.

O discorrer sobre o dançar dos grupos de coco estudados – Pecém, Iguape, Majorlândia e Balbino –, contou um pouco da história de cada grupo, sua fundação, algumas de suas gerações e como realizam a dança, mas sem problematizar seus fazeres, pelo menos por enquanto. Cada grupo foi se revelando como uma história específica, mas trançada com outras histórias.

A partir dessa dupla apresentação – da dança e dos grupos – visamos reconstruir, por meio das memórias dos dançadores, como a dança era realizada no passado, ou melhor, no que chamam de “tempo velho”. Esse momento não possui uma datação específica, mas remete ao processo de introdução da dança nas localidades e os anos iniciais de sua execução. Percebemos, por meio das falas dos dançadores, que, no “tempo velho”, a dança era atravessada por três aspectos: o improviso, um tempo diferente do atual e a ludicidade.

O improviso estava relacionado ao não planejamento da dança, a inexistência de um grupo fixo para dançar, a construção de instrumentos improvisados etc. Já o tempo diferente do atual têm duas dimensões: a não existência de um tempo pré-determinado para dançar, a hora de iniciar e finalizar a dança; o tempo/dias que ocorriam os cocos, que eram aos finais de semana, quando os pescadores voltavam do mar. Por fim, a ludicidade remete à diversão proporcionada pelo dançar. Esses aspectos, juntos, fizeram com que os cocos ocupassem, no

“tempo velho” o lugar da brincadeira nas comunidades e na vida dos moradores, que, enquanto fenômeno cultural, foi sendo transmitida de geração a geração.

Depois de compreender o que é os cocos, de conhecer os sujeitos da pesquisa e de compreender a experimentação da dança no “tempo velho”, embarcamos pelo desafio de investigar o processo de emergência pública dos cocos do litoral cearense, tendo em vista que esse processo alterou a forma de experimentação da dança, possibilitando novas experiências dançantes e modificando o lugar dos cocos nas comunidades e nas vidas dos seus produtores.

O que chamamos de emergência pública corresponde ao processo de reposicionamento dos cocos na sociedade, que sai das comunidades costeiras cearenses para a capital Fortaleza e outras cidades, ocupando palcos em diferentes espaços públicos. Identificamos, sobretudo por meio de periódicos e de fontes audiovisuais, que esse processo ocorreu de maneira heterogênea nas comunidades e em três momentos, ou fases, sendo construído a partir da apropriação da dança por diferentes discursos, como a imprensa, os intelectuais folcloristas, o governamental e o empresarial.

O primeiro momento da emergência pública corresponde aos anos 1968 a 1989. Nesse período, ocorreu uma mudança no discurso sobre os cocos realizado pela imprensa que, antes disso, marginalizava a prática cultural e não a localizava, mas que passou a enaltecê-la, como uma importante manifestação folclórica que representa a identidade cearense. Essa virada discursiva foi acompanhada por uma mudança de postura governamental, iniciada em 1920, que acompanhou uma busca pela identidade nacional brasileira baseada na ideia de mestiçagem, a exemplo da Semana de Arte Moderna, da ascensão de Getúlio Vargas ao poder e dos estudos folclóricos.

Nas décadas seguintes, fazendo uso dessa postura, começou a ser forjada a construção do tipo ideal do pescador. Essa construção aconteceu com base nos adjetivos corajoso e bravo, que representavam a identidade cearense. Inicialmente, o ambiente e a profissão do pescador foram atrativos turísticos e, posteriormente, suas culturas foram apropriadas por esse interesse econômico. Foi, a partir desse contexto que, a partir de 1968, os cocos do litoral cearense começaram a aparecer na cena pública, realizando apresentações no Dia do Folclore, sendo abordados em documentários, aparecendo em documentos do governo e em reportagem como atrativos culturais da zona costeira etc. Nesse primeiro momento, mapeamos que emergiram três dos grupos de coco que permanecem atuantes nos dias de hoje:

o do Pecém, o do Iguape e o de Majorlândia, além de outros que não estão mais na cena pública do Estado¹²².

O segundo momento da emergência pública corresponde aos anos de 1980 a 1997, período marcado por intensas questões de terra no litoral cearense. Questões essas decorrentes do incentivo ao turismo nessa área, o que gerou forte interesse de agentes imobiliários em construir grandes empreendimentos nas comunidades costeiras, como foi o caso de Balbino. Apesar das outras comunidades estudadas e das quais os cocos já haviam emergido publicamente, terem vivenciado questões de terra, foi na comunidade de Balbino que percebemos, por meio do trabalho de campo, uma relação entre a luta pela terra e a emergência dos cocos¹²³.

A especulação imobiliária começou em Balbino em 1984, intensificando-se em 1986 e 1987, quando a comunidade foi invadida, casas foram destruídas e moradores ameaçados. A situação ganhou as páginas de jornais, além de matérias na TV e virou livro. Nesse momento, a comunidade, apoiada por agentes externos, passou a apresentar sua história e sua cultura, assim como a dança do coco, na cidade de Fortaleza. Com a conquista da posse coletiva da terra, em 1997, essas apresentações se tornam mais frequentes, pois aconteceu uma cerimônia na localidade, que recebeu o governador Tasso Jereissati para oficializar a entrega do documento de posse e, nela, a comunidade escolheu para mostrar político, seus assessores e à imprensa os cocos. Desde então, os cocos do Balbino embarcaram em uma fase de muitas apresentações em diversos espaços de Fortaleza.

Por fim, o último momento que marca a consolidação dos cocos na cena pública cearense ocorreu a partir dos anos 2000, estendendo-se até o fim da nossa pesquisa de campo, 2019, sendo marcado pela apropriação dos cocos pelo Serviço Social do Comércio Ceará – SESC/CE. Em 2001, aconteceu o I Encontro Cultural dos Povos do Mar, organizado pelo Instituto Terramar, com apoio de outras instituições. O evento reuniu diversas comunidades que debatiam suas experiências e apresentavam suas culturas, esse evento teve uma segunda edição anos depois, e, em 2011 começou a ser tocado pelo SESC, como Encontro SESC Povos do Mar.

Contudo, vimos que o SESC já dialogava com as comunidades costeiras e com suas práticas desde 1968, quando era espaço para celebração do Dia do Folclore, por exemplo. Em 2007, essa instituição passou a organizar o evento Terreiro da Tradição, no qual grupos de cocos se apresentaram, encontro que foi registrado em vídeos e em um livro publicado em 2010.

¹²² Não podemos afirmar que esses grupos se acabaram, pois não fomos às localidades investigar se permanecem em atividade ou não. O que podemos afirmar é que eles não aparecem mais em apresentações públicas ou em reportagens de jornais etc.

¹²³ É importante reforçar que os grupos de cocos que emergiram publicamente no momento anteriormente investigado, permaneceram na cena pública do estado, realizando eventos culturais e sendo tematizados pela mídia.

Desde o ano seguinte, o SESC passou a promover o Encontro SESC Povos do Mar, no qual há uma parte da programação destinada aos cocos. Analisando as programações do evento, percebemos a ampliação do grupo de grupos que participaram ao longo dos anos, revelando um incentivo à essa performance cultural, que passou a ser vista publicamente como uma tradição dos Povos do Mar cearense.

O SESC, e o grupo empresarial ao qual representa, mediam essa projeção e organização dos cocos cearense em prol também de interesses no incentivo ao turismo nas comunidades, sendo suas práticas culturais atrativos, além de elementos representativos da identidade dos povos da zona costeira e, por consequência, dos cearenses.

A partir desse contexto de emergência pública dos cocos, percebemos que a dança passou a ser realizada no formato de uma apresentação: ganhando figurino, instrumentos profissionais, um tempo predeterminado para sua realização, um grupo fixo, cachê, entre outros elementos que compõe essa nova configuração do dançar.

Foi experimentando os cocos enquanto apresentação que acompanhamos os sujeitos desta pesquisa. Nesse percurso, investigamos suas experiências dançantes, por meio de suas falas durante as entrevistas e as apresentações, e analisamos seus dançares, suas roupas e suas músicas. Com base nisso, pudemos perceber que uma das dimensões das experiências dançantes mais recorrente e potente é a da dança enquanto possibilidade de enunciação de si.

O coco enquanto enunciação de si revela a afirmação da identidade de pescador, que aparece em diversas circunstâncias, seja na fala dos dançadores ao longo das apresentações, no discurso que coloca os cocos como “dança de pescador”, seja na roupa usada por alguns grupos – como os do Iguape e do Balbino –, que é a roupa artesanal usada na pesca, seja também em muitas letras de música, que revelam aspectos dessa profissão, como as paisagens compartilhadas pelos pescadores ao ir ao mar, como o uso da jangada, entre outras coisas.

Contudo, percebemos que essa identidade do pescador é ampliada para além da profissão, sendo revelada em formas de viver, de significar o mundo, de se expressar, que atravessam o dançar. Assim, percebemos que as incertezas e as dificuldades vividas pelos pescadores e pelos dançadores de coco, aparecem, por exemplo, na ginga, que é um molejo sincopado que representa também os trânsitos dos dançadores mais velhos que, além de pescar, para sobreviver, precisam executar outras atividades de serviços gerais ou de artesanatos, por exemplo.

O espaço litorâneo desses povos anfíbios também emerge nessa enunciação de si, sobretudo em suas paisagens naturais, como o mar, os lagos, os rios, o céu, os cultivos, os coqueiros etc. Isso aparece nas músicas de coco, nos figurinos de outros grupos – como de Majorlândia e do Pecém –, que mostram elementos da vegetação do lugar ou aspectos

relacionados à paisagem cultural do lugar, como é o caso do Pecém que o figurino tem relação direta com o Porto do Pecém, e até em passos, como o passo da gia.

Essa experiência dançante do coco como enunciação de si e possibilidade de afirmação identitária do pescador também é atravessada pela ludicidade, assim como no “tempo velho”, mas com outras características. Mesmo diante das dificuldades enfrentadas, seja por conta de seus territórios que por vezes são ameaçados, ou ainda de suas profissões, condições financeiras ou escolaridades, os dançadores revelam a ludicidade dos cocos em uma forte alegria que perpassa o dançar e suas vidas. Alegria essa que possui, pelo menos, cinco formas de expressão: a diversão emanada ao dançar; o bem-estar físico proporcionado pelo dançar; a possibilidade de ampliar os conhecimentos por meio da dança; a felicidade em continuar uma prática ancestral; a energia que consegue contagiar o público que assiste.

Entendemos que, enquanto possibilidade de enunciação dos seus sujeitos praticantes, o coco mudou seu lugar dentro da comunidade, que antes ocupava o lugar da brincadeira. Contudo, não perdeu a sua ludicidade ou alegria, apenas ampliou suas possibilidades de sentimento e de expressão. A forma de expressão da alegria enquanto felicidade em continuar uma prática ancestral está relacionada ao fato dos dançadores se perceberem como guardiões de uma tradição que é perpassada de pais para filhos. Essa missão, é revelada na fala “não deixar o coco cair”, que é recorrente entre eles.

“Não deixar o coco cair” quer dizer não deixar a brincadeira morrer, não deixar a dança se acabar ou deixar de ser praticada. “Não deixar o coco cair” significa continuar experimentando e ensinando seus saberes fazeres que vêm de suas famílias, mas que também atravessa saberes e fazeres de grupos étnicos indígenas e africanos, por exemplo.

Essa manutenção da performance cultural dos cocos não significa manter sua execução como no “tempo velho”, inclusive, diversos novos elementos foram e são incorporados na dança ao longo do tempo e das apropriações culturais que os sujeitos fazem, não só em seus figurinos, como em seus passos, em suas músicas e nas suas estéticas: cabelos, acessórios etc. Portanto, essa manutenção também renova o dançar e o faz significativo no presente.

Inclusive, nos dias de hoje, muitos dançadores são crianças e adolescentes, estudantes, outros, por sua vez, são pedreiros, pintores etc. Ou seja, são sujeitos que não vivem da pesca, contudo, dançam e cantam o coco como uma possibilidade de enunciação de si, legitimando a identidade de pescador com suas produções poéticas. Assim, os cocos são um importante elemento de resistência cultural dos povos anfíbios do litoral cearense.

Esta pesquisa, portanto, trouxe como tese que o processo de emergência pública dos cocos aconteceu em três momentos que iniciaram a partir de 1968, sendo atravessado pela

apropriação da dança por diferentes discursos, e pelo registro e divulgação da mesma, que passou por transformações na forma de ser experimentada, ganhando a forma de uma apresentação. Apresentação essa que possibilita a experiência dançante do coco como enunciação de si, na qual afirma-se e legitima-se a identidade de pescador, que é partilhada pelos sujeitos.

O trabalho, desse modo, deixa para as Ciências Humanas e Sociais uma análise da trajetória de sujeitos que, com suas artes, saíram de suas comunidades, das areias das praias, para contar suas histórias e seus modos de viver por meio de suas performances. Trajetória essa que enfrentou uma apropriação do seu dançar por grupos dominantes da sociedade, como empresários, políticos, intelectuais, mas que, apesar dessa apropriação e da interferência desses agentes, seus sujeitos produtores viram nesse contexto a possibilidade de viver os cocos como elemento de resistência política e cultural, possibilidade de mostrar o que são.

Este trabalho deixa também diversas possibilidades investigativas, como: a compreensão de outras dimensões das experiências dançantes dos sujeitos no cenário público cearense; a investigação dos grupos mais recentes de coco, desde os urbanos aos costeiros; o trabalho com as crianças e os jovens que estão dando continuidade ao dançar; a análise das transformações do papel das mulheres no coco, sobretudo, nos últimos anos; a reinvenção dos grupos de coco no contexto pandêmico da Covid-19, entre outras possibilidades.

Desse modo, o paradeiro dado agora, após sistematizar tudo o que aqui foi estudado e onde chegamos com a pesquisa realizada e com a análise das fontes coletadas e produzidas, não é um paradeiro definitivo. Assim como o paradeiro dado pelos Mestres de coco para realizar um intervalo na dança ou para finalizar uma apresentação, mas que é uma pausa temporária, o nosso paradeiro também assim se instaura, como pausa para ganhar fôlego e permanecer na caminhada junto às comunidades costeiras cearense.

REFERÊNCIAS

ABREU, Berenice. “Para que o jangadeiro, quando morrer, não necessite da caridade pública”: Mestre Jerônimo e os direitos sociais na cultura política jangadeira. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, v. 7, n. 13, p. 255-274, jan./jun., 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2015v7n13p255/31310>. Acesso em: 20 jun. 2022.

ALENCAR, José de. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2022.

ALVES, Herbênyia. Contradições do Progresso. **Trilha Econômica**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 20-26, nov., 2011. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/26213/1/2011_tcc_hahrnascimento.pdf. Acesso: 2 mar. 2022.

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

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

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

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

ARAÚJO, Joel Oliveira de. **Na quebrada do coco no balanço do ganzá**: o coco no espaço urbano. 2017. TCC (Bacharelado em Humanidades) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2017.

ARAUJO, Ridalvo Felix de. **Na batida do corpo, na pisada do cantá**: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

BARBALHO, Alexandre. Modernos e distintos: Política cultura e distinção nos Governos das Mudanças (Ceará, 1987-1998). *In*: Jornada Internacional de Políticas Públicas, 3., 2007a., Maranhão. **Anais eletrônicos [...]**. Maranhão: Universidade Federal do Maranhão, 2007a. Disponível em: http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/mesas/a637ec65c93bcd3d29a7Alexandre_Claudia_Antonio.pdf. Acesso em: 2 mar. 2022.

BARBALHO, Alexandre. Os modernos e os tradicionais: cultura política no Ceará contemporâneo. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 12, n. 22, p. 27-43, set., 2007b. Disponível em: <file:///C:/Users/CAMILA/AppData/Local/Temp/3-OS+MODERNOS+E+OS+TRADICIONAIS+-+CULTURA+POL%C3%8DTICA+NO+CEAR%C3%81+CONTEMPOR%C3%82NEO.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2022.

BARBOSA, Jefferson Rodrigues. **Sob a sombra do eixo**: Camisas-verdes e o jornal integralista Acção (1936-1938). 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2007.

BARBOSA, Lia Pinheiro. Estética da resistência: arte sentipensante e educação na práxis política indígena e camponesa latino-americana. **Conhecer: Debate entre o Público e o Privado**, Fortaleza, v. 9, n. 23, p. 29-62, 2019. Disponível em:

<https://revistas.uece.br/index.php/revistaconhecer/article/view/1144/1251>. Acesso em: 10 jan. 2022.

BARROSI, Erika de Vasconcelos. As mulheres da Elite Sobralense e o jornal a Lucta (1914-1924). *In: Simpósio Nacional de História*, 17., 2013, Natal. **Anais eletrônicos [...]**. Natal: 2013, p. 1-14. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364488944_ARQUIVO_ArtigoErika.pdf. Acesso em: 2 mar. 2022.

BARROSO, Oswald. O coco de praia em Majorlândia. *In: CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald (Orgs.). **Cultura insubmissa: estudos e reportagens***. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, n.1, Niterói, p. 15-30, 2005.

BARTH, Fredrik. **Teorias da etnicidade**. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras. São Paulo: UNESP, 1998.

BEZERRA, Jocastra Holanda. **Quando o Popular Encontra a Política Cultural: A discursividade da cultura popular nos Pontos de Cultura “Fortalezados Maracatus”, “Cortejos Culturais do Ancuri” e “Boi Ceará”**. 2014. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceara, Fortaleza, Ceará, 2014.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BORDA, Orlando Fals. **História doble de la costa 1**. Mompox y Loba. Bogotá: El Áncora Editores, 2002b.

BORDA, Orlando Fals. **Resistencia en el San Jorge**. Historia doble de la Costa 3. 2. ed. Bogotá: El Áncora Editores, 2002a.

BORGES, Cicera Inara Oliveira Sousa. **O turismo comunitário em comunidades tradicionais na zona costeira do Ceará: em foco a experiência da Rede Tucum**. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia) Centro de Ciências, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

BORGES, Felipe da Rocha. **Expansão metropolitana de Fortaleza e a produção do espaço de Pecém – São Gonçalo do Amarante – CE**. 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em geografia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE, 2014.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BRASIL JÚNIOR, Antônio. A reinvenção da Sociologia da modernização: Luiz Costa Pinto e Florestan Fernandes (1950-1970). **Revista Trabalho, Educação, Saúde**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 229-249, janeiro-abril, 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARDOSO, Gleudson Passos. **Padaria Espiritual**: Biscoito fino e travoso. 2. ed. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, v.21, p.39-76, 2010.

CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1967.

CARVALHO, Luciane Miranda de. **Políticas estruturantes de turismo do Ceará: Metamorfoses territoriais e socioeconômicas**. 2017. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão de Negócios Turísticos) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, 2017.

CAROZZI, María Julia. (Coord.). **Las palabras y los passos: etnografias de la danza em la ciudad**. Buenos Aires: Gorla, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 4. e.d. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.8, n.16, p. 179-192, 1995.

CHARTIER, Roger. **A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CIDRÃO, Sonale Paiva. **A metrópole Fortaleza espriada pelo turismo e a responsabilidade socioambiental de hotéis do Cumbuco/Ceará**. 2017. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão de Negócios Turísticos) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia. **Temas Sociales**, La Paz, n. 11, p. 49-64, 1987. Disponível em: <https://historiaoralfuac.files.wordpress.com/2017/10/rivera-cusicanqui-silvia-el-potencial-epistemologico-y-teorico-de-la-historia-oral.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen**. Miradas ch’ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Experiências Musicais: em busca de uma aproximação conceitual**. In: DAMASCENO, F.; MENDONÇA, A. (Org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF / EDUECE, 2008.

DELEZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **El Anti Edipo**. Capitalismo y Esquizofrenia. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1985.

DUSSEL, Enrique. **1492: O encobrimento do outro**. A origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. **Introducción a la Filosofía de la Liberación**. 5. ed. Bogotá: Editorial Nueva América, 1995.

FALCÃO, Marcius Tullius Soares. **Sociologia do Turismo**. Fortaleza: UAB/IFCE, 2010.

FARIAS, Camila Mota. **“O Coco tá no sangue”**: a (re)invenção de uma tradição em fluxos dançantes por mulheres no Cariri – CE (1979-2012). 2016. 193 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado Acadêmico em História e Culturas, Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2016.

FARIAS, Camila Mota. **“O coco vem de dentro da gente”**: ressignificações culturais da dança do coco em Balbino – CE (1997-2012). 2012. Monografia (Graduação em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**: novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema, 1992.

FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. **O Folclore no Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

FIORIN, José Luiz. **A construção da identidade nacional brasileira**. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/download/3002/1933/6719>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FOOTE-WHYTE, William. **Sociedade de esquina**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GALENO, Juvenal. **Lendas e Canções Populares**. 5. ed. Fortaleza: Secult, 2010.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. 6. ed. O que a globalização está fazendo de nós. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GONDIM, Linda Maria de Pontes. Os “Governos das mudanças” no Ceará: um populismo weberiano? *In*: Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), 19., 1995, Caxambu. **Anais eletrônicos [...]**. Caxambu: 1995, p.

1-24. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/19-encontro-anual-da-anpocs/gt-18/gt16-15/7654-lindagondim-modelo/file>. Acesso em: 5 mar. 2022.

GUBER, Rosana. *La etnografia. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Apresentação. In: LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Orgs.). **Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós**. Recife: Bagaço, 2007. p. 19-23.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEITÃO, Antônia Regina Pinho da Costa. **Potencialidades para o desenvolvimento do turismo sustentável de base comunitária no SESC Iparana/Caucaia: Povos do Mar**. 2017. Tese (Doutorado em Turismo, Lazer e Cultura) – Departamento de Geografia e Turismo, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2017.

LEITÃO, Cláudia Sousa. Políticas Públicas para a cultura e os desafios da descentralização e democratização: a experiência do Ceará (2003/2006). In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 3., 2007, Salvador. **Anais eletrônicos [...]**. Salvador: 2007, p.1-11. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/ClaudiaSouzaLeitao.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LIEDKE FILHO, Enno. A Sociologia no Brasil: História, teorias e desafios. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 14, p. 376-437, jul/dez, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/4j6LSBRQphh5Jb6cWq9KvWG/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 14 fev. 2022.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós-Ciências Sociais**, v. 8, n. 16, jul./dez., 2011, p. 129-144. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695/433>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LIMA, Maria do Céu. **Comunidades pesqueiras marítimas no Ceará: território, costumes e conflitos**. Tese (Doutorado) apresentada ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo. São Paulo, 2002.

LIMAVERDE, Lucíola; CARVALHO, Gilmar de. Jornal O Ceará: Exemplo de mídia combativa na década de 1920. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 31., 2008, Natal. **Anais eletrônicos [...]**. Natal: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1785-1.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2022.

LOPES, Nei. Prefácio. In: LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. p. 9-11.

LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PRISKY, Carla Bassanezi. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MELO, Francisco Dênis. **Os intelectuais da Academia Sobralense de Estudos e Letras – ASEL – e a intervenção da cidade letrada (1942-1973)**. 2013. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

MESQUITA, Francisco Paulo de Oliveira. **“O que se diz do Ceará”**: O abolicionismo cearense no teatro do Jornalismo brasileiro (1880-1888). Dissertação (Mestrado em História). 2021. Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, 2021.

MORAIS, José Geraldo Vinci de. Samba tem cadência. Digo a verdade. E até já chegou na universidade. In. DAMASCENO, Francisco J.G. (Org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: EDUECE, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In. PRISKY, Carla Bassanezi. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

NASCIMENTO, Ricardo Cesar Carvalho. A ginga: do corpo ao cosmos. **Vazantes**, Fortaleza, vol. 3, n. 1, 2019, p. 177-191. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/42922/99700>. Acesso em: 20 jun. 2022.

NOBRE, Maria Cristina de Queiroz. **Modernização do atraso**: a hegemonia burguesa do CIC e as alianças eleitorais da “Era Tasso”. 2008. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

NÓBREGA, Luciana Nogueira. O povo indígena Anacé e o Complexo Industrial e Portuário do Pecém, no Ceará: desenvolvimento e resistências no contexto da barbárie por vir. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 51, n. 2, p. 165-211, jul./out., 2020. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/42987/161740>. Acesso em: 5 mar. 2022.

NOTTINGHAM, Patrícia Carvalho. **Tempos verdes em Fortaleza**: Experiências do Movimento Ambientalista (1976-1992). Dissertação (Mestrado em História Social). Departamento de História – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

NOVAES, Lucila Naiza Soares. **Empreendimentos turísticos imobiliários e o desenvolvimento urbano e socioeconômico no litoral do Ceará** – O caso de Beberibe. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **Em busca do Ceará**: A conveniência da cultura popular na figuração da cultura cearense (1948-1983). 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. Turismo, Cultura e Natureza: A produção de uma memória sobre o Ceará nos anos 1970. In: Simpósio Nacional de História, 26., 2011, São Paulo. **Anais eletrônicos [...]**. São Paulo: 2011. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548855461_9653ce47ec68de345b1736dcb7a2a55d.pdf. Acesso em: 10 mar. 2022.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. Cultura Popular. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

PEREIRA, Alexandre Queiroz. **Veraneio marítimo e expansão metropolitana no Ceará: Fortaleza em Aquiraz**. 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Centro de Ciências, Universidade Federal do Ceará, 2006.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O Coco Praieiro** – Uma Dança de Umbigada. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978.

PINTO, Rodrigo Márcio Souza. A formação dos times de futebol proletário e as intervenções das elites: a construção da história do futebol cearense e os conflitos sociais em torno da bola (1919-1938). *In*: Simpósio Nacional de História, 14., 2007, Fortaleza. **Anais eletrônicos [...]**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007. p. 1-10. Disponível em: <https://doczz.com.br/doc/249193/a-forma%C3%A7%C3%A3o-dos-times-de-futebol-prolet%C3%A1rio-e-as-interven%C3%A7>. Acesso em: 2 mar. 2022.

PINTO, Simone Rodrigues. Pensamento social e político latino-americano: Etapas de seu desenvolvimento. **Revista Sociedade e Estado**, v. 27, n. 2, p. 337-359, mai./ago., 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/gwBRnQPnZfgvqzBsWMTfkJP/?lang=pt>. Acesso em: 3 mar. 2022.

PORTELLI, Alessandro. **A Morte de Luigi Trastulli e outros ensaios**. Ética, memória e a acontecimento na História Oral. Lisboa: Unipop, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Exo experimental, 2009.

RODRIGUES, Socorro. Pecém, da terra e do mar as novidades foram chegando. **Trilha Econômica**, n.1, Fortaleza, nov. 2011, p. 25.

SALDANHA, Paula. **Balbino em Chamas**. São Paulo: FTD, 1996.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** *In*: Estudos da Performance. New York & Londres: Routledge, p. 28-52. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 12 jun. 2022.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, Vozes, v. 16, n. 2, 1990.

SERAINÉ, Florival. **Antologia do Folclore Cearense**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Jéssica Soares. **“Entre toadas, leis e cachês”**: as práticas das Bandas Cabaçais do Cariri cearense e as ressignificações do conceito de culturas populares. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SILVA, Márcio Inácio. **Nas telas da cidade**: salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social). Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

SIQUEIRA, Felipe de Souza. **Aracati/CE**: das charqueadas ao polo turístico de Canoa Quebrada. Dissertação (Mestrado em Turismo e Hotelaria). Centro de Educação do Balneário Camboriú, Universidade Vale do Itajaí – UNIVALI, Balneário do Camboriú, 2013.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970. Fundação Casa Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AnaLorymSoares_Folclore_e_políticas_culturais_no_Brasil_nas_decadas_de_1960-1970.pdf. Acesso em: 2 mar. 2022.

SOUSA, Francisco Amistardam Silva. **De malas prontas para um destino incerto**: A atuação da Pastoral do Migrante no Ceará Pecém (1995 a 2002). 2019. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Ciências, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

VALÉRY, Paul. Filosofia da dança (1936). Tradução: Charles Feitosa. **O Percevejo Online** – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 3., n. 2, p. 1-16, 2011.

VIANA, Monalisa Freitas. Com vista para o mar: Sobre a produção da imagem da Fortaleza vendável (Ceará, Brasil). **Turismo & Sociedade**, Curitiba, v. 5, n.1, p. 37-57, abr., 2012. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/turismo/article/download/25066/17712>. Acesso em: 13 mar. 2022.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

WEBER, Max. **Ensaios de Sociologia**. Rio de Janeiro: LTC S.A., 1982.

LISTA DE FONTES

ENTREVISTAS

ANDRADE, Hugo Pereira de. **Hugo Pereira de Andrade**: entrevista [ago. 2018].
Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Mestre)

ANDRADE, José Antônio de. **José Antônio de Andrade**: entrevista [ago. 2017].
Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2017. Arquivos de mp3. (Dançador)

CABRAL, Raimundo. **Raimundo Cabral**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Mestre)

CABRAL, Raimundo. **Raimundo Cabral**: entrevista [jul. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Iguape, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Mestre)

CARVALHO FILHA, Maria Anastácio. **Maria Anastácio Carvalho Filha**: entrevista [9 dez. 2012]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Pratiús, CE. 2012. Arquivos de mp3. (Mestra)

CHAGAS, Francisco Ricardo das. **Francisco Ricardo das Chagas**: entrevista [ago. 2018].
Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Mestre)

COSTA FILHO, Francisco José da. **Francisco José da Costa Filho**: entrevista [ago. 2018].
Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA JÚNIOR, Paulo Sérgio. **Paulo Sérgio Costa Júnior**: entrevista [ago. 2019].
Entrevistadora: Camila Mota Farias. Iguape, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Altamiro. **Altamiro Costa**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Altamiro. **Altamiro Costa**: entrevista [ago. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Iguape, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Aurélio. **Aurélio Costa**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Aurélio. **Aurélio Costa**: entrevista [ago. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Iguape, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Aurílio. **Aurílio Costa**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Aurílio. **Aurílio Costa**: entrevista [ago. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Iguape, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Raimundo Nonato da. **Raimundo Nonato da Costa**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Raimundo Nonato da. **Raimundo Nonato da Costa**: entrevista [ago. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Iguape, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Dançador)

COSTA, Renato Rodrigues da. **Renato Rodrigues da Costa**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Mestre)

COSTA, Renato Rodrigues da. **Renato Rodrigues da Costa**: entrevista [ago. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Iguape, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Mestre)

FAUSTINO, Miguel Ferreira. **Miguel Ferreira Faustino**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (Líder comunitário)

FAUSTINO, Pedro Francisco. **Pedro Francisco Faustino**: entrevista [dez. 2010]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2010. Arquivos de mp3. (Dançador)

GOMES, Camila Batista Silva. **Camila Batista Silva Gomes**: entrevista [ago. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2019. Arquivos de mp3. (CPP)

LEITÃO, Paulo. **Paulo Leitão**: entrevista [ago. 2018]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2018. Arquivos de mp3. (SESC)

MENDES, Francisco Braga. **Francisco Braga Mendes**: entrevista [ago. 2017]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2017. Arquivos de mp3. (Dançador)

NASCIMENTO, José Erivan do. **José Erivan do Nascimento**: entrevista [jun. 2022]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2022. Arquivos de mp3. (Ambientalista)

PEREIRA, Rosa Maria Martins. **Rosa Maria Martins Pereira**: entrevista [ago. 2019]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2019. Arquivos de mp3. (Terramar)

PIRES, Francisca Ferreira. **Francisca Ferreira Pires**: entrevista [out. 2010]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Balbino, CE. 2010. Arquivos de mp3. (Líder comunitária)

SANTOS, Moisés Cardoso dos. **Moisés Cardoso dos Santos**: entrevista [ago. 2017]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2017. Arquivos de mp3. (Dançador)

SANTOS, Zé Miranda dos Santos. **Zé Miranda dos Santos**: entrevista [ago. 2017]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Fortaleza, CE. 2017. Arquivos de mp3. (Dançador)

AUDIOVISUAIS

A JANGADA. Direção: Roland Henz. Produção: Roland Henz. YouTube. Duração: 10:20. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f3Xap0JVHFs>. Acesso em: 7 jul. 2022.

COCO Ceará. Grupo dos Jangadeiros Aquiraz. Iguape: Ministério da Educação e Cultura, 1980. 1 Vinil.

COCO do Iguape. Grupo de Coco do Iguape. Iguape, 2005. 1 CD. Disponível em: <https://www.taperadasartes.org.br/produtos-culturais/48-cds/131-coco-do-iguape>. Acesso em: 7 jul. 2022.

DOCUMENTÁRIO Memória do coco de praia do Iguape com Mestre Chico Casueira. Direção: Kelly Brown. Produção: Caldeirão das Artes. YouTube. Duração: 14:09. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HThzd5uj96E>. Acesso em: 7 jul. 2022.

DOCUMENTÁRIO SESC Cocos de Beira-Mar. Direção de Henrique Dídimo. Fortaleza: SESC, 2012. 1 DVD.

DOCUMENTÁRIO SESC Povos do Mar e Herança Nativa. Direção de Henrique Dídimo. Fortaleza: SESC, 2016. (.mov).

FESTA de 20 anos pela luta da terra. Produção de Elizângela Saboia. Balbino: Cia. Terra, 2006. 1 DVD.

PROJETO Balbino UFC. Produção de Fred Benevides. Balbino: UFC, 2005. 1 DVD.

SESC Terreiro da Tradição – Coco do Iguape. Direção: Henrique Dídimo. Iguape: SESC, 2010. (.avi).

SESC Terreiro da Tradição – Coco do Pecém. Direção: Henrique Dídimo. Pecém: SESC, 2010. (.avi).

UM CANTO que sai do canto. Grupo de Caetanos de Cima. Fortaleza: Wave media, 2009. 1 CD.

OUTROS DOCUMENTOS

AUDIFOR. **Guia de Fortaleza**. Fortaleza: Tipoprogresso, 1976.

BANCO DO NORDESTE DO BRASIL. **Perspectivas de desenvolvimento do nordeste até 1980**. Turismo. Fortaleza: ETENE/BNB, 1971.

BRASIL. **Decreto n. 56.747**, de 17 de agosto de 1965. Institui o dia do Folclore. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/D56747.htm. Acesso em: 10 jul. 2022.

BRASIL. **Decreto n. 6.040**, de 7 de fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm. Acesso em: 10 jun. 2022.

CEARÁ. **Lei n. 13.351**, de 22 agosto 2003. Institui no âmbito da administração pública estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará e de outras providências. Disponível em: <https://www.al.ce.gov.br/legislativo/legislacao5/leis2003/13351.htm>. Acesso em: 10 jun. 2022.

FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. O Cariri no todo cearense. In: SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. **Anuário do Estado do Ceará**. Fortaleza: Stylus, 1972. p. 98-99.

SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. **Anuário do Ceará**. Fortaleza: Stylus, 1973.

SECRETARIA DO TURISMO DO CEARÁ. **Programa de desenvolvimento do turismo PRODETUR Ceará**. Manual de Operações. Fortaleza: Governo do Estado, 2012.

SESC. **I Encontro SESC Povos do Mar**. Socialização das Práticas e Saberes das Comunidades Litorâneas. Fortaleza: SESC, 2011.

SESC. **II Encontro SESC Povos do Mar**. Socialização das Práticas e Saberes das Comunidades Litorâneas. Fortaleza: SESC, 2012.

SESC. **III Encontro SESC Povos do Mar**. Socialização das Práticas e Saberes das Comunidades Litorâneas. Fortaleza: SESC, 2013.

SESC. **IV Encontro SESC Povos do Mar**. Socialização das Práticas e Saberes das Comunidades Litorâneas. Fortaleza: SESC, 2014.

SESC. **V Encontro SESC Povos do Mar**. Socialização das Práticas e Saberes das Comunidades Litorâneas. Fortaleza: SESC, 2015.

SESC. **VI Encontro SESC Povos do Mar**. Socialização das Práticas e Saberes das Comunidades Litorâneas. Fortaleza: SESC, 2016.

SESC. **VII Encontro SESC Povos do Mar – Herança Nativa**. Fortaleza: SESC, 2017.

SESC. **VIII Encontro SESC Povos do Mar – Herança Nativa**. Fortaleza: SESC, 2018.

SESC. **IX Encontro SESC Povos do Mar – Herança Nativa**. Fortaleza: SESC, 2019.

SESC. **Sonora Brasil circuito 2017/2018**. Na pisada dos cocos. Rio de Janeiro: SESC, 2018.

SESC. **Terreiro da tradição**. Fortaleza: SESC, 2010.

UCHÔA, Waldery. **Anuário do Ceará**. História do Ceará e dos Municípios. Fortaleza: s/n, 1953-1954.

PERIÓDICOS

“CÔCOS” e “Emboladas”. **O Ceará**, Ceará, 11 mar. 1928, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/765198/638>. Acesso em: 10 jul. 2022.

130 FAMÍLIAS da comunidade de Balbino recebem posse de terras. **O Povo**, 30 mai. 1997, p.1.

A CASA do Mar. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 2 fev. 1996, p. 6.

A DANÇA do coco. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 11 dez. 2005, p.4.

A SAGA dos Povos do Mar. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 11 dez. 2005, p. 1.

A VAGABUNDAGEM infantil. **A Lucta**, Sobral, 1921, n.p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720763/1233>. Acesso em: 10 jul. 2022.

ARTE espontânea e arte elaborada. **Jornal do Folclore**, São Paulo, mai./jun., 1960, p. 3. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU%20-%20Recortes%20de%20Jornais/10005>. Acesso em: 10 jul. 2022.

BALBINO reproduz um santuário ecológico. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 6 set. 1996, p. 4.

CANTIGAS de Caboco. O Cabra de Cratiú. **O Rebate**, Sobral, 1910, n.p. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/721255x/556>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CASAS são destruídas em Cascavel. **O Povo**, Fortaleza, 30 jul. 1987, p.09A.

CASCADEL. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 4 out. 1988, p. 11.

CEARÁ. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, mai./ago., 1972, p. 189. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Revista%20do%20Folclore/3818>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CENTRO acadêmico Clovis Bevilacqua. **A Razão**, Fortaleza, 19 abr. 1929, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/764450/269>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CÉSAR Cals e o turismo. **O Otimista**, Ceará, 21 dez. 2019, n.p. Disponível em: <https://ootimista.com.br/opiniaio/cesar-cals-e-o-turismo/>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CHROMO. **O Lapis**, Ceará, 1895, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/815217/4>. Acesso em: 10 jul. 2022.

CIDADE histórica de cenário tropical. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 25 ago. 1989, p. 33.

- CNBB: Semana Santa deverá ser cheia de paz e harmonia. **Jornal de Brasília**, Brasília, 8 abr. 1977, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/40288>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- COCO de roda: tradição cultural mantida pela família do mestre “Zé Mendes”. **O Candeeiro**, Aracati, out. 2016.
- COCO e caninha-verde: o litoral entra na dança. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 abr. 2003, p.6.
- COMUNIDADE do Pecém apreensiva com projeto do porto. **Diário do Nordeste**, 13 nov. 1996, p.1.
- COMUNIDADE protesta contra porto do Pecém. **Diário do Nordeste**, 13 nov. 1996, p.1.
- CONGRESSO discute a valorização folclórica. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 ago. 2005, p.2.
- CONHEÇA o Ceará (a hora é essa). **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 jan. 1983, p. 22.
- COR e emoção na Regata de Jangadas de Aracati. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 20 out. 1986, p. 9.
- ENCERRAMENTO. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1996, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/15940>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- ENCONTRO promove socialização dos Povos do Litoral. **O Povo**, 23 ago. 2014, p.8.
- ENTRE as areias coloridas e as rendeiras de Majorlândia. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 24 nov. 1976, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/1848>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- EXPOSIÇÃO de artes e técnicas populares. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 jan. 1957, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/13087>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- FAMÍLIAS de Balbino recebem título de pose da terra. **O Povo**, 31 mar. 1997, p.1.
- FEIRA mostra o artesanato cearense. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 abr. 1989, p.1.
- FESTIVAL de arte e cultura na Casa de José de Alencar. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 27 jan. 1989, p.3.
- FESTIVAL de folclore. **O Povo**, Fortaleza, 30 dez. 1965, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/15682>. Acesso e: 10 jul. 2022.
- FESTIVAMENTE comemorado em Fortaleza o Dia do Folclore. **O Povo**, Fortaleza, 23 ago. 1968, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/12787>. Acesso em: 10 jul. 2022.

FOLCLORE comemora seu dia com prêmios e exposições. **O Engenho e Arte**, São Paulo, 25 ago. 1980, p. 12. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/32084>. Acesso em: 10 jul. 2022.

GOVERNADOR entrega título de terra em Balbino. **Avançando nas mudanças**, Fortaleza, mai. 1997, n.p.

GOVERNO presta apoio aos moradores de Balbino. **O Povo**, Fortaleza, 2 ago. 1987, p.23A.

INFELIZMENTE o jangadeiro é mais bravo que o mar. **Folha da Tarde e Folha da Noite**, São Paulo, 26 set. 1959, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/CDU%20-%20Recortes%20de%20Jornais/1240>. Acesso em: 10 jul. 2022.

MORADORA diz ter escritura. **O Povo**, Fortaleza, 31 mai. 1997, p. 14.

MUSEU do jangadeiro terá sede o farol do Mucuripe. **O Estado**, Fortaleza, 5 mai. 1972. n.p. Disponível em: Acesso em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/34456>. 10 jul. 2022.

O COCO vai circular. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 18 e 19 jun. 2016, n.p.

O PRESIDENTE do Estado visita Cascavel. **O Ceará**, Ceará, 18 dez. 1928, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/765198/2013>. Acesso em: 10 jul. 2022.

O SPORT Club Magoary. **O Ceará**, Ceará, 9 fev. 1928, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/765198/369>. Acesso em: 10 jul. 2022.

PECÉM turística. **O Povo**, Fortaleza, 14 ago. 1969, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/15750>. Acesso em: 10 jul. 2022.

POVOS do mar condenam especulação imobiliária, **Diário do Nordeste**, 11 dez. 2001, p. 11.

POVOS do Mar festejam o folclore. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 ago. 2012, p.8.

POVOS do Mar. Encontro é a chance para troca de experiências. **O Povo**, Fortaleza, 20 ago. p. 11.

VARIEDADE. **O Meirinho**, Ceará, 1883, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/235199/60>. Acesso em: 10 jul. 2022.

VELHA cadeira é centro de cultura folclórica. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 28 fev. 1974, n.p. Disponível em: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/27800>. Acesso em: 10 jul. 2022.

VIOLA. **O Pão**, Ceará, 1895, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/706965/199>. Acesso em: 10 jul. 2022.