



MARIA DE **LOURDES MACENA** DE SOUZA

Danças Populares Tradicionais Cearenses

Conectando Vidas



**INSTITUTO
FEDERAL**
Ceará







**Danças
Populares
Tradicionais
Cearenses**

Conectando Vidas

APOIO:

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA
MINISTÉRIO DO
TURISMO



**GOVERNO DO
ESTADO DO CEARÁ**
Secretaria da Cultura

**LEI
ALDIR
BLANC**
DE EMERGÊNCIA CULTURAL
CEARÁ



Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da Cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal n.º 14.017, de 29 de junho de 2020.

PARCEIROS:



Fortaleza
PREFEITURA
Cultura



INSTITUTO FEDERAL
Ceará
Campus Fortaleza

REALIZAÇÃO:



ASSOCIAÇÃO CULTURAL
**Canto da
Jandaia**

MARIA DE **LOURDES MACENA** DE SOUZA

**Danças
Populares
Tradicionais
Cearenses**
Conectando Vidas

FORTALEZA • 2021

CONSELHO EDITORIAL IFCE

Ana Cristina da Silva Morais	IFCE – Baturité
Anna Erika Ferreira Lima	IFCE – Fortaleza
Antônio Wendel de Oliveira Rodrigues	IFCE – Fortaleza
Antônio Cavalcante de Almeida	IFCE – Fortaleza
Auzuir Ripardo de Alexandria	IFCE – Fortaleza
Beatriz Helena Peixoto Brandão	IFCE – Guaramiranga
Carlos de Oliveira Caminha Neto	Unifor
Cristiane Borges Braga	IFCE – Fortaleza
Cristiane Sousa da Silva	IFCE – Jaguaribe
Fabiani Weiss Pereira	IFCE – Jaguaruana
Fernando Ferreira Carneiro	Fiocruz – Ceara
Iara Rafaela Gomes	UFC
Igor de Morais Paim	IFCE – Maranguape
João Vilian de Moraes Lima Marinus	IFCE – Acopiara
José Cleiton Sousa dos Santos	Unilab – Redenção
José Wally Mendonca Menezes	IFCE – Fortaleza
José Wellington Carvalho Vilar	IFS – Aracaju
Keila Cristina Nicolau Mota	IFCE – Fortaleza
Marco Antônio Lima do Bonfim	UECE
Marcus Vinicius Freire Andrade	IFCE – Sobral
Maria do Socorro de Assis Braun	IFCE – Baturité
Nizomar de Sousa Gonçalves	IFCE – Fortaleza
Paulo César Rodrigues de Lima Júnior	Univasf
Rômulo Celly Lima Siqueira	IFCE – Limoeiro do Norte
Samuel Pedro Dantas Marques	IFCE – Quixadá
Sarah Mesquita Lima	IFCE – Jaguaruana
Tiago Estevam Gonçalves	IFCE – Maranguape
Virna Luiza de Farias	IFCE – Limoeiro do Norte
Wendel Alves de Medeiros	IFCE – Fortaleza

CORPO CIENTÍFICO/ARTÍSTICO DO GRUPO DE ESTUDOS EM CULTURA FOLCLÓRICA APLICADA/IFCE CAMPUS FORTALEZA

PESQUISADORES

Maria de Lourdes Macena de Souza
Raimundo Nonato Cordeiro
Simone Oliveira de Castro
Circe Macena de Souza
Raimundo Aterlane Pereira Martins
Paulo Sérgio Sousa Castro
Lenice de Sousa Leite
Marcelo Leite do Nascimento
Álvaro Renê Oliveira de Souza
Izaura Lila Lima Ribeiro

ORIENTANDOS

Anderson Costa Silva
Emily Monteiro de Carvalho
Francisco José da Silva Monteiro
Francisco Kelson Moreira de Sousa
Rony Cardoso Marques

FICHA TÉCNICA DA PUBLICAÇÃO

Realização: Associação Cultural Canto da Jandaia – ACCJ

Coordenação geral e administrativa: Poliana Santos

Curadoria e coordenação pedagógica: Lourdes Macena

Realizadores das ações curatoriais e pedagógicas: Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada, Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais e Grupo Miraira – IFCE

Parceiros: Comissão Nacional de Folclore – CNF, Comissão Cearense de Folclore – CCF, Grupo de Tradições Folclóricas Raízes Nordestinas e Prefeitura Municipal de Fortaleza – SECULTFOR.

Apoio: Secretaria de Cultura do Estado através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Edital Prêmio Fomento Cultura e Arte do Ceará Lei Aldir Blanc.

Design gráfico: Kelson Moreira

Revisão textual: Anderson Costa



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
Sistema de Bibliotecas – SIBI**

I59d Instituto Federal do Ceará. Pró-reitoria de Extensão.
Danças populares tradicionais cearenses: conectando vidas/
Maria de Lourdes Macena de Souza. – Fortaleza: IFCE, 2021.
301p. il. color.

Ebook no formato PDF – 10 MB
ISBN 978-65-86520-07-1

1. Danças populares. 2. Cultura. 3. Tradições cearenses I. Souza,
Maria de Lourdes Macena de. II. Título.

CDD 306.47

Bibliotecária responsável: Erika Cristiny Brandão F. Barbosa CRB 3/Nº 1099



SUMÁRIO

- 9** Prefácio
- 11** Apresentação
- 17** Introdução
- 21** Módulo I – Torém
- 37** Módulo II – Cana-Verde
- 71** Módulo III – Coco
- 89** Módulo IV – Bumba-meu-boi
- 123** Módulo V – Pastoril
- 165** Módulo VI – Fandango
- 191** Módulo VII – Maracatu
- 219** Módulo VIII – Reisado
- 219** Referências
- 225** Sobre a Autora e o Grupo de Estudos
- 227** Conectados, conectando





Prefácio

Prefaciar esse livro é mais que um ato de escrita técnica, é uma oportunidade de publicar meu testemunho de gratidão e admiração pela autora. Dessa forma, confesso que fica difícil seguir as regras textuais acadêmicas para falar de um trabalho que representa mais que um livro. *Danças Populares Cearenses - conectando vidas* é mais um resultado da dedicação dessa autora que sempre atuou com seriedade e muita paixão no campo da cultura popular cearense. Por isso, antes de falarmos dessa obra maravilhosa, vamos conhecer um pouco sobre a criadora dela.

Lourdes Macena, artista, professora e pesquisadora sensível, tem uma larga jornada de realização profissional com a cultura cearense, e evidencia como traço mais marcante de seu trabalho o respeito aos valores que fundam e sustentam o universo acadêmico e o popular. Esses dois universos, embora pareçam distantes e distintos, estão entrelaçados nesta obra, com a qualidade e coerência existentes na sua fala e nos seus atos durante seu percurso, seja em sala de aula, no processo criativo ou no campo de pesquisa.

Assim, “Professora Lurdinha”, como é conhecida carinhosamente por seus alunos, vem desenvolvendo, há mais de trinta anos, um trabalho excepcional de educação patrimonial no Instituto Federal do Ceará, onde proporciona vivências significativas, artística e acadêmica, promovendo formação cultural de alta qualidade e com impactos de curto, médio e longo prazos, tanto para comunidade escolar como para sociedade.

O rigor de seu trabalho é do tamanho de seu bem querer à história do nosso povo, nossas músicas, nossas danças e nosso jeito de ser. Ao longo desses anos, posso afirmar que os frutos de sua jornada vão além do que vamos

encontrar neste livro. Seu legado está materializado nos diversos projetos que realizou, com o propósito de difundir e contribuir com a sustentabilidade do patrimônio cultural cearense, sobretudo, o patrimônio imaterial. Seu espólio está corporificado nos incontáveis alunos que formou e ensinou, pois aprendemos a entender a nós mesmos enquanto coletividade, aprendemos a ser cidadãos culturalizados através de nossos corpos brincantes.

O livro é resultado do projeto de formação em dança popular tradicional “Ceará conectado pela dança popular”, constituindo-se, portanto, como uma ferramenta de conhecimento e registro acerca do patrimônio imaterial do Ceará. Mas, um conhecimento que não é só técnico, é humano também. Pois a dança popular tradicional carrega em si, uma variedade de significados simbólicos que não são possíveis de entender sem senti-los no corpo. Um corpo que dança, que convive e cria afetos.

Na introdução do livro, a autora situa o leitor quanto à importância e à riqueza desse universo, para a formação do homem como ser humano e para processos educacionais, além de enfatizar a importância da “ética pedagógica” para com as comunidades detentoras, guardiãs de saberes e fazeres ancestrais.

A seguir, seguem oito módulos que te convidam a se conectar com a ancestralidade cearense, proporcionando conhecimento histórico e crítico sobre cada dança; informações atuais sobre local e atuação dos grupos detentores; condições de subsistência dos grupos; descrição e explicação sobre indumentária, personagens, além de uma elucidação cuidadosa sobre os elementos musicais.

O livro *Danças Populares Cearenses - conectando vidas*, foi concebido para você se envolver, conhecer, dançar e se conectar com a ludicidade, a ancestralidade e com a cultura popular tradicional cearense, através de um trabalho bem fundamentado e uma linguagem simples e apaixonante, como o povo cearense!

Lenice de Sousa Leite ^[1]

[1] Doutoranda em Etnomusicologia pela universidade de Aveiro, Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Bacharel em Música pela Universidade Estadual do Ceará, Dançarina do Grupo Mira Ira- IFCE entre 1990 e 2004



Apresentação

Criada em 2013, a *Associação Cultural Canto da Jandaia - ACCJ* ^[2], vem desenvolvendo ações buscando atender a demandas comunitárias da cultura tradicional popular. O projeto O CEARÁ CONECTADO PELA DANÇA POPULAR é uma dessas iniciativas e surge em meio ao louco turbilhão desse tempo pandêmico. Esta ação foi idealizada como um projeto de formação em Danças Tradicionais Populares Cearenses, voltado para professores, dançarinos e público em geral, que possuam interesse pela Dança Popular e suas ações comunitárias. A *Associação Cultural Canto da Jandaia - ACCJ*, surgiu a partir das iniciativas do *Grupo de Tradições Folclóricas Raízes Nordestinas* buscando contribuir para o desenvolvimento dos Grupos populares e da Cultura Popular Cearense.

Como estratégia formativa, o projeto utiliza-se de várias atividades como: uma conferência, sete palestras, oito módulos de Danças Cearenses (Cana Verde, Torém, Coco, Maracatu, Bumba-Meu-Boi, Fandango, Reisado Pastoril), tendo aulas síncronas e assíncronas com docentes, artistas, mestres da cultura e brincantes convidados.

Para realização da ação pedagógica, o projeto estabeleceu parceria com o *Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada* e o LPCT - Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais do *Grupo Miraira do IFCE* ^[3] que há trinta e nove anos desenvolve estudos e ações formativas, unindo vida prática e estudos

[2] E-mail: associacaocantodajandaia@gmail.com • Telefone público: (85) 98716.6139

[3] www.digitalmundomiraira.com.br • www.youtube.com/grupomiraira
www.facebook.com/grupomiraira • www.instagram.com/grupomiraira

teóricos, com apoio total do IFCE campus Fortaleza, por meio das diretorias de Extensão, Ensino e Pesquisa.

Esse *Ebook* busca ser referência como atividade pedagógica no projeto *O Ceará conectado pela Dança popular*, evidenciando leituras, conceitos epistemológicos, elementos históricos, sociais, musicais e cênicos das Danças Populares Tradicionais Cearenses. Evidentemente, ele traz tudo isso de forma sintética, porém, buscando possibilitar que este projeto não seja apenas mais um evento, mas sim, que possa favorecer uma formação que contribua para a compreensão dessas danças e seus sentidos junto principalmente ao corpo docente do estado.

Assumo nesse trabalho o termo *Dança Popular Tradicional* para me referir especificamente às danças que possuem legado ancestral de vida comunitária em determinadas localidades cearenses, e que adquiriram símbolos, sentidos a partir das relações de vida vivida com seus Mestres e brincantes, que se revestem também de processo criativo a partir da própria dinâmica cultural que os envolve.

Em meu ponto de vista, verifico que o termo *Dança Popular* nomeia estas, porém, serve também para outras, e nesse caso é importante deixar claro do que tratamos aqui. *Dança Popular Tradicional* seria assim a *Dança Folclórica* e nesse caso, o termo *Folclore* aqui leva em consideração o pensamento de Cavalcanti (2005),

Da necessidade dos termos folclore e cultura popular. Podemos começar observando que precisamos desses termos – folclore e cultura popular - pois há fatos vivos em profusão (inúmeras atividades artísticas, inúmeros processos culturais) pulsando sob essas noções. Até onde chegamos em nosso estado de conhecimento civilizatório, não dispomos de termos mais adequados que os substituam. Sem eles projetaríamos na obscuridade uma infinita riqueza e variedade de processos culturais não só contemporâneos como passados. Projetaríamos na obscuridade também toda uma já longa história de estudos e atuações em nosso país. Os estudos e o interesse pelo ‘popular’ remontam pelo menos ao século XIX. Lembro Gonçalves Dias, José de Alencar, Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Cecília Meirelles, Edison Carneiro, para mencionar apenas alguns nomes de um panteão intelectual que qualquer país do mundo se orgulharia de apresentar. As atuações na área desenham-se no século XX, com destaque para o expressivo desenvolvimento do Movimento Folclórico que domina os meados do século. Suas comissões, muitas delas ligadas às secretarias de estado ou municipais de cultura, educação e turismo, participaram de ações precursoras nessas áreas (muitas delas são ativas nos nossos dias). (CAVALCANTI, 2005, p. 1)

Um exemplo do que fala Cavalcanti é a atuação da CCF, Comissão Cearense de Folclore, em nosso estado desde 1947, estando inclusive aqui no apoio a esta ação formativa que tem a frente sua presidente e vice-presidente. Esclarecendo melhor, utilizo o termo *Cultura Popular Tradicional* como sinônimo de Cultura Folclórica que, por sua vez, se constitui de expressões culturais espontâneas, vivas e dinâmicas, surgidas a partir da ancestralidade familiar comunitária, construídas e reconstruídas para atender às necessidades humanas de acordo com a época e o contexto em que se vive [4]. É importante refletir sobre o termo *Cultura Popular*, muitas vezes utilizado em um sentido plural em que todas as formas diversificadas da *Cultura Popular* cabe ali. No entanto, no meu ponto de vista, é necessário olhar para essa igualdade com equidade, pois as formas culturais e sociais diversas da cultura nos leva a perceber as especificidades culturais das formas **Tradicionais Populares**.

Assim destaco que a *Dança Tradicional Popular* é parte desta Cultura Folclórica. Traz para o corpo a tradução da vida e do imaginário de seus Mestres e brincantes, refletindo seu território e, desde o princípio da humanidade, é utilizada na devoção e adoração aos deuses, para possibilitar cura, desenfado, folia e festa. Ela é campo farto para a arte, para a criação e para a inovação humana.

O corpo do homem/mulher simples precisa dela para agradecer, pedir proteção, plantar, colher, reverenciar, lamentar, lutar, brincar, gargalhar, reconhecer e reconhecer-se, fortalecer-se, encontrar-se e reviver, vivendo a cada vez que a faz.

Seus sentidos, significações e ressignificações são sempre a partir de quem dela cuida e vive DANÇANDO, sentindo. Diante disso, apesar do imaginário coletivo, cada uma destas danças é sempre única, são assim personalíssimas, plurais por serem diversificadas nos aspectos nacional, regional, local, e singulares, pois cada contexto relaciona-se exclusivamente àquela ali, com quem aprendemos no momento em que a vemos, sentimos, dançamos. Nesse caso, chamo atenção para a necessidade de que, uma vez aprendido a dançar determinada dança, o que foi aprendido diz respeito exclusivamente ao universo de quem ensinou e, dessa forma, não serve para generalizar, como um modelo a ser seguido, como se tudo fosse exatamente igual ali.

[4] Para saber mais sugiro ler: SOUZA, Maria de Lourdes MACENA de. *Sendo como se fosse – as danças dramáticas na ação docente do ator professor*. Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9GFHGX>

Esclareço que este curso, esta formação não almeja estabelecer modelos, mas sim, desenvolver sensibilidades para uma relação de ética pedagógica no aprendizado com as comunidades e as danças tradicionais populares cearenses e seus grupos. Além de tudo é preciso entender que

No Brasil de hoje é necessário compreender que as questões que ameaçam povos e comunidades tradicionais e teimam em devastar a maior floresta tropical em biodiversidade do planeta, que toma a terra dos povos originários, que permite a posse de *terras marinhas* do litoral nordestino por *gringos* e empurra os pescadores para fora de seus meios de manutenção em nome de uma pseudonecessidade econômica, têm relações diretas com a dança que amamos fazer, pois tudo isso possui atravessamentos com a sustentabilidade e a manutenção desses povos, nossas matrizes de inspiração poética. (MACENA SOUZA, 2020, p. 86)^[5]

O que quero dizer com isto é que nossa relação com as Danças Tradicionais Populares precisa evidenciar compromisso e ética com quem é detentor do legado ancestral no momento do repasse do saber. Ou seja, na escola, na cena, na atividade cultural, no caso dos grupos de Projeção (ou como queiram chamar), é necessário destacar os grupos, Mestres e comunidades tradicionais com quem aprendemos. Os termos *Anônimo*, *Domínio Público*, *Folclore de tal lugar* tem servido para deixar invisível comunidades, povos, Mestres, brincantes e grupos que existem e resistem em lugares comumente anônimos ao longo da história. Se você não tem a fonte primeira, pelo menos cite o grupo, artista, professor, etc., que te fez o repasse, que te ensinou.

Além disso, torna-se necessário uma relação com a *tradição viva*, circulante. Comumente encontro abordagens sobre as danças tradicionais populares como algo somente de passado, de ontem, o verbo utilizado é sempre *foi* ou *era*, numa demonstração de que aquilo só existe na lembrança e, sem querer, isso influencia muito na dificuldade de se entender que só é tradição se continuar ocorrendo no dia a dia de nossas vidas contemporâneas. O que é só lembrança não é tradição, mas sim história do que foi no passado. Quando nos reunimos para fazer Quadrilha, Pastoril, Dramas, Maneiro pau, Coco, Cana Verde, etc., não fazemos para lembrar, mas sim, para viver no corpo tudo aquilo que sentimos e compreendemos hoje, com a força que nos chega. Diante de todo o exposto, ênfase que é essa a meta principal dessa formação, contri-

[5] Sugiro ver o texto completo em SOUZA, Maria de Lourdes Macena. Danças Populares Tradicionais em abordagens estéticas, memória e tensões políticas. In: Saberes e Fazeres em Danças populares. V.8. Salvador/ANDA, 2020, 491p. 74 - 87.

buir para que as Danças Tradicionais Populares Cearenses possam ser vividas em toda a sua plenitude, de todas as formas, e que sirva principalmente para a luta das comunidades detentoras de seu legado e para a emancipação das comunidades populares como um todo.

Nosso plano pedagógico nesse curso é baseado na Pedagogia da Autonomia de Paulo Freire (1996). Assim, nosso ensino busca favorecer comprometimento com as comunidades detentoras dos saberes, das danças populares que nos encantam. Exige tomada de consciência do que são, do que fazem e do direito que possuem de seu conhecimento ancestral, pois são os cuidadores dessa memória oral. Aqui, nosso desejo não é transferir conhecimento, mas sim, criar possibilidades para que cada um possa fazer sua própria produção, com danças tradicionais populares cearenses, nos processos de criação artística, seja na escola, seja para a cena. Entendo que a salvaguarda de imaterialidades patrimoniais depende totalmente do seu uso pelo sentir, fazer, e da prática com conhecimento histórico crítico, com alegria, com esperança, lealdade e ética, pois ensinar é principalmente o “reconhecimento e a assunção da identidade cultural” (FREIRE, 1996, p. 41).

Se “ensinar exige compreender que a educação é uma forma de intervenção no mundo [...] Intervenção que além do conhecimento dos conteúdos bem ou mal ensinados e/ou aprendidos implica tanto o esforço de *reprodução* da ideologia dominante quanto ao seu *desmascaramento*” (idem, ibidem, p. 98), isso exige de todos os que se utilizam das danças tradicionais populares, sua leveza e ludicidade, um envolvimento com as demandas e descasos sociais que envolvem os grupos que as produzem.





INTRODUÇÃO

Muito além da Dança, sensibilizando sentidos

Conferência Magna “A dança popular conectando vidas”

Quando observo as Danças Tradicionais Populares, percebo nelas um movimento espiralado e sempre circulante com essa grande capacidade de conectar vidas, se movendo de todos os lados, e assim, como um rizoma, vai se enraizando por inteiro em nosso ser.

Se pela tradicionalidade de boca a ouvido, como uma via de mão dupla, eu traduzo ao outro o que vivenciei, também, compartilho as diferentes percepções de mundo constituídas pelas experiências corporais de cada sujeito. Nessa via de pensamento, pensar a relação da transmissão é pensar no ato de dar e receber; a entrega e a transmissão mediada por uma presença corporal, social e cultural. Entretanto, há de se ressaltar que, mesmo sendo absolutamente constituída por uma relação de dimensão identitária no campo que ela circula as danças populares tradicionais ao serem transmitidas, não se eximem da relação de tensões. Como é no caso dos grupos de projeção ao se proporem transmitir cenicamente as manifestações populares tradicionais pela sua expressividade artística. A tradicionalidade por ser o núcleo desta manifestação expressiva popular, ou o seu ponto de origem (e por vezes de chegada para novas partidas), não é o seu fim, mas o meio (ou o movimento) de se transmitir algo. (KUPERTINO, 2020, p. 27)

Dialogando com o texto de Rupertino, é possível compreender as possibilidades conectivas corporais e espirituais que a prática das Danças populares e tradicionais proporciona, daí o seu grande poder também educativo. Não é apenas a dança em si que está ali a chamar, mas sim a alegria, o empoderamento, a potência de cada gestualidade, história, festa e universo cultural. A folgança, a folia e o corpo traduzem os traços que lhe foram conectados por meio de suas experiências vividas e vai sendo utilizada no universo de sua criação cultural a partir das influências e do contexto atual em que vive. São diversas as possibilidades das Danças de estudos interdisciplinares se considerarmos que

O campo dos estudos de folclore transformou-se também, acompanhando a evolução do conhecimento nas ciências humanas e sociais. A noção de cultura não é mais entendida como um conjunto aleatório de comportamentos, mas sim como sistemas de significados permanentemente atribuídos pelos homens e mulheres ao mundo em que vivem. Uma peça de cerâmica é mais do que o material de que é feita, ou a técnica com que é trabalhada. É um elo entre homens e mulheres. Uma festa é mais do que sua data, suas danças, seus trajes e suas comidas típicas. Sua materialidade veicula visões de mundo, integra um conjunto tenso e dinâmico de relações sociais. Não há também fronteiras rígidas entre os diferentes níveis de cultura: cultura popular, cultura erudita e cultura de massas comunicam-se permanentemente em todas as direções. [...] Na condição de fatos sociais plenos, os fatos abrangidos pelas noções de folclore e a cultura popular indicam vivas dimensões culturais e revelam um fértil campo de estudo e investigação interdisciplinar. (CAVALCANTE, 1993, p.5)

Diante do exposto, sensibilizo para este universo possível de conexões que a prática das Danças Populares Tradicionais pode promover. Quantas vidas seguem conectadas pelo afeto gerado, pela orbe social e cultural que envolve todos os praticantes, sejam ensinantes ou aprendentes. No campo educativo ela pode favorecer leituras no campo da história, da geografia cultural, da literatura, da filosofia, sociologia, antropologia, entre tantas outras áreas do conhecimento humano.

É nesse contexto que sensibilizo o leitor para um olhar diversificado, aberto, amplo sobre estas várias formas de perceber as *Danças populares e sua oralidade; a dança Popular tradicional e seus aspectos de Patrimônio Imaterial; A dança Popular tradicional como elemento de criação artística; A dança Popular tradicional como ócio necessário; entender quando a dança/brincadeira é reza, devoção e cura; e perceber os vários aspectos da Dança popular em contextos*

Folkcomunicaçãois; ou ainda, estabelecer elementos específicos dentro da própria especificidade como é o caso de quando observamos o *Reisado cearense e seus elementos como dança popular*.

Nestas imersões pode-se compartilhar pensamentos reflexivos para uma caminhada sempre aberta para o aprender com a Dança Popular Tradicional, já que sua prática é salvaguarda, pois nosso corpo, olhos, ouvidos, sentidos, absorve tudo que nela é vivo e isso pode garantir sua permanência na vida social da comunidade ou, ainda mais importante que isso, pode de vez influenciar uma juventude de cultura cada vez mais massiva, a importância da vida comunitária, da solidariedade, da generosidade e da simplicidade, elementos geralmente presentes nos grupos tradicionais e em seus Mestres.

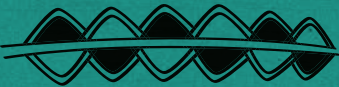






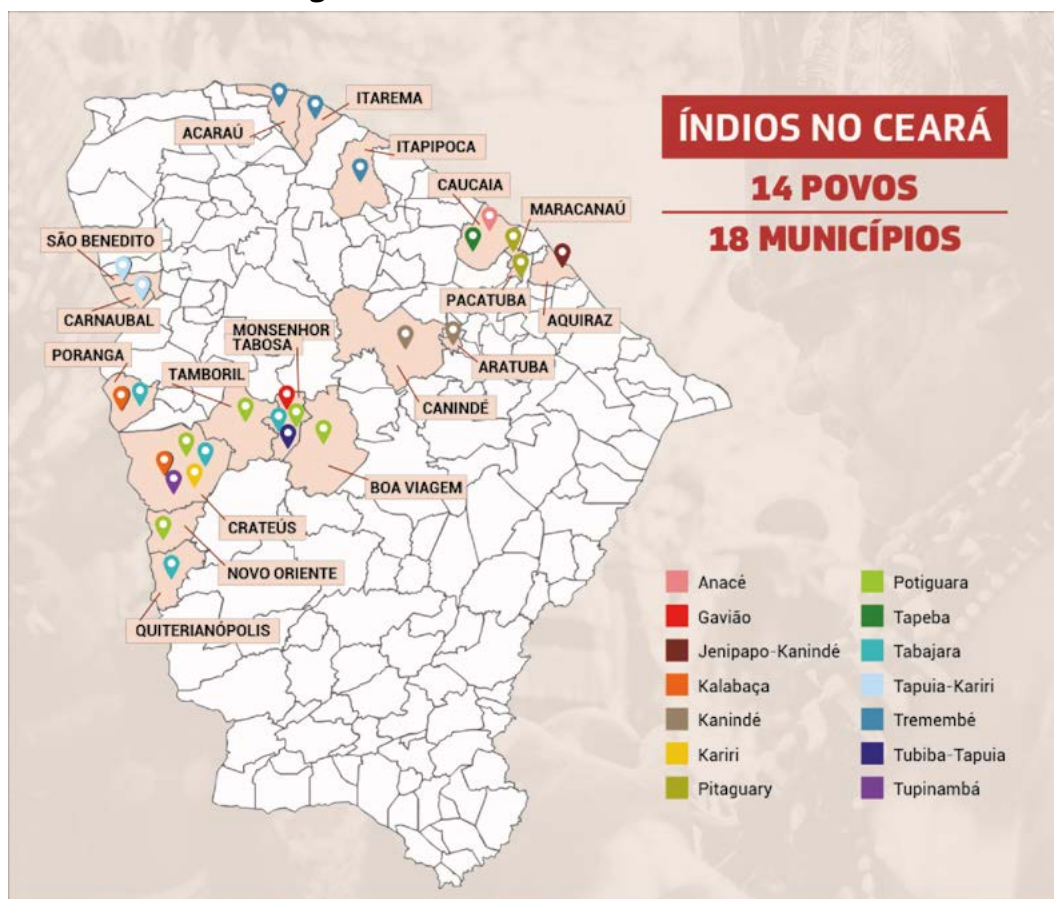
• *Módulo I* •

Torém



O Ceará tem hoje 14 povos indígenas, estando estes em 18 municípios. Dançar o Torém vai muito além da gestualidade e indumentária que veste cada coletivo. Dançar o Torém exige conhecimento, compreensão e envolvimento na causa indígena. Não se concebe mais hoje em dia um roteiro de aula de qualquer natureza sobre o índio cearense, buscando sua dança, que não atualize os fatos e não se envolva com a verdade histórica desses povos. O índio VIVE aqui e necessita de sua escola diferenciada como de seu território para fazer sua pesca, sua caça, seu artesanato, utilizar seus penachos e cocares, realizar seus ritos, seus cantos, suas danças. O Torém necessita ser, em nossos corpos, a presença deste Ceará indígena que se revela aqui.

Fig. 1. Índios do Ceará, onde estão [6]



Fonte: Site Governo do estado do Ceará. <https://www.ceara.gov.br/2019/04/16>

[6] Cultura - 16/4/2019. André Vitor Rodrigues. In: <https://www.ceara.gov.br/2019/04/16/todo-dia-e-dia-de-indio-quais-sao-os-povos-indigenas-do-ceara/>. Consultado em janeiro/2021.

São mais de 26 mil índios espalhados em suas aldeias nas cidades cearenses, seja na serra, sertão, litoral ou área metropolitana. Dançar o Torém deve servir para dizer “*eles estão lá, eles estão aqui e estas são suas demandas, sua força e sua alegria em resistir*”. O Torém foi e é mais que dança. Ele é sinal de resistência em ritual cantado, memória social coletiva e fator de agregação dos parentes. Ele é lúdico, espiritual e político. Quando o conheci na década de 80/90 do séc. XX, ele circulava e era sabido na aldeia do povo Tremembé de Almofala (Itarema). Hoje, vejo como sua roda foi se infiltrando como um rizoma nos diversos municípios, trazendo de volta quem precisou se esconder para sobreviver diante da perseguição indígena, durante o famigerado processo “civilizatório”. Assim, essa dança ritual de legado ancestral dos Tremembé de Almofala, pode ser vista sendo realizada pela população indígena composta também pelo povo **Anacé, Gavião, Jenipapo-Kanindé, Kalabaça, Kanindé, Kariri, Pitaguary, Potiguara, Tapeba, Tabajara, Tapuia-Kariri, Tremembé, Tubiba-Tapuia e Tupinambá.**

Fig. 2. Torém com os parentes



Fonte: Foto Iago Barreto

Seus cantos, feitos na língua nativa, são baseados na vida coletiva do povo Tremembé, enfatizando os animais, as plantas, a natureza e toda a sua cosmovisão da vida espiritual. Vista e sentida por quem está fora da roda como uma brincadeira, na verdade, ele, o Torém, envolve todos com sua devoção brincante, tendo se tornado um elemento de pertencimento, difusão, disseminação e valorização da cultura do povo indígena cearense. É dançado na comunidade em seus momentos de vida coletiva, seja nos batizados, aniversários, momentos de vitória e momentos de luta, como caminho pedagógico nas escolas diferenciadas e/ou quando convidados em momentos sociais compartilhados.

A dança ritual do Torém, quando utilizada na cena em criação artística, deve servir para falar sobre a presença desses “15 povos divididos em 58 comunidades, por mais de 18 municípios, onde 25 áreas indígenas seguem com processos demarcatórios pendentes. Esses povos lutam pelo reconhecimento de sua identidade, pela manutenção do pouco que sobrou do patrimônio cultural e, sobretudo, pela demarcação de terras historicamente a eles pertencentes” (FARIAS, apud SILVA, LIMA, MORAIS, 2020, p. 31985-32005).

Durante o Torém o momento mais esperado é o do Mocororó. Compartilhado na roda, ele nos aproxima das encantarias, da força espiritual dos Encantados e de uma bebida que atravessou o tempo e liga o ontem ao hoje, com a força da natureza e dos cajueirais cearenses que acompanham a vida Tremembé. É importante observar que o

Mocororó é uma bebida tradicional dos índios Kanindé, bem como das 14 outras etnias cearenses, as quais utilizam-na em rituais sagrados. Os rituais são praticados em datas representativas, como encontros, reuniões e apresentações. No momento em que é dançado o toré, ritual indígena, se faz uma parada para que possa ser tomado o mocororó. É nesse momento em que há uma consagração, pois é considerada pelos índios uma bebida sagrada. A composição da bebida varia em função do grau de maturação do caju e da região produtora, no caso do Povo Kanindé, é usado o caju azedo. Nesse contexto, considerando a importância e representatividade do Mocororó para os povos indígenas, em especial para o Povo Kanindé de Aratuba, [...] o Mocororó, enquanto bebida que compõe a cultura alimentar deste povo, além de diante do seu consumo e delineamento de tal bebida como marca relevante na cultura alimentar dos povos indígenas cearenses [...] para elaboração do mocororó, há uma série de detalhes a serem observados. Se faz necessário ser utilizado o caju azedo e caído do cajueiro espontaneamente. O pedúnculo é espremido com as mãos para extração do suco. Em seguida, o líquido é coado com um pano e envasado em cabaças ou potes de barro onde permanecem fermentando por um período de até um ano ou por tempo determinado ou indeterminado. (SILVA, LIMA, MORAIS, 2020, p. 31985-32005).

A citação acima é parte de um trabalho científico de duas professoras do IFCE e uma aluna da UNILAB, especificamente sobre o Mocororó, enquanto bebida para consumo humano e sua importância cultural na vida das comunidades indígenas cearenses. Em contato com participantes Tremembé [7], recebi esta receita de como fazer o Mocororó: o caju é espremido e coado e em seguida é misturado com a resina do cajueiro (leite extraído do caule da árvore). Numa garrafa destampada, coloca-se todos os ingredientes durante mais ou menos 2 meses (percebi que quanto mais tempo deixar fermentar, melhor o Mocororó). Essa questão temporal varia muito nas interlocuções.

Fig.3. Mocororó



Fonte: Foto Iago Barreto

Fig.4. Mocororó



Fonte: Foto Iago Barreto

[7] Cacique Vicente Viana- Maria José Santos Sousa (filha de Francisca de Ouro da S. Cruz Tremembé) Eleonor Marques do Nascimento filha de Chiquinha da Lagoa Seca (índia chefe). Um primeiro encontro promovido pelo prof. Adalberto Barreto, UFC, LBA, e Associação dos moradores de 4 varas com o objetivo de fomentar trocas de experiências entre aquela comunidade do Pirambu que reúne os habitantes de 4 varas e os índios Tremembé. Na ocasião, estudávamos sobre o Torém e o projeto do Dr. Adalberto com alguns alunos do Grupo de Projeção Folclórica da ETFCE - Shirley, Lenice, Ronilson, Renata, Cláudio e o cinegrafista da Escola.

Para Fabiano Piúba (2018), os Mestres e Mestras da Cultura são “Seres ancestrais. Seres de Educação. Seres de imaginação. Seres de criação. Os Mestres e Mestras da Cultura são pessoas feitas da natureza dos tempos eternos, senhores e senhoras de memórias que trazem consigo saberes e fazeres ancestrais que atravessam os tempos”. A lei dos Tesouros Vivos ^[8] reconheceu como Mestres da Cultura Cearense o Cacique João Venâncio e o Pajé Luís Caboclo do povo Tremembé em 2008, em 2014 a Cacique Pequena do povo Jenipapo-Kanindé e em 2019 a Pajé Raimunda Tapeba.

Esse marco foi algo muito importante pois o reconhecimento cultural evidencia saberes, fazeres e práticas destas comunidades, coloca-os no circuito cultural, traz à tona suas questões e mais que isso, todos eles foram titulados como Notório Saber pela UECE o que evidencia uma busca infinita por saberes na relação com “os estudos decoloniais, pois estes têm buscado contribuir para dissolução da estrutura de dominação e exploração dos colonizados, procurando colaborar na perspectiva da aquisição de sua autonomia sociocultural a partir da conscientização de que outras formas de vida e de economia alternativas são possíveis” (SOUZA e CARVALHO, 2020, p. 1). O que quero dizer com isso é que o olhar para o Mestres da cultura indígena e o envolvimento com a dança Torém, deve colaborar com a luta, a causa indígena e a valorização destes saberes e fazeres.

[8] A Lei Estadual 13.842, de 27 de novembro de 2006, que instituiu o Registro dos “Tesouros Vivos da Cultura” no Estado do Ceará, é uma lei pioneira no Brasil, voltada para o reconhecimento dos saberes e fazeres dos mestres e mestras da cultura tradicional e popular. Os mestres são reconhecidos como difusores de tradições, da história e da identidade, atuando no repasse de seus saberes e experiências às novas gerações. Selecionados pela Coordenadoria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Secult/CE. Fonte: <https://www.secult.ce.gov.br/tesouros-vivos-do-ceara>

[9] Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/iv-festa-literaria-da-associacao-cearense-de-escretores-homenageia-raimunda-tapeba-e-ancestralidades-1.2178060>

Fig.5. João Venâncio



Fonte: Foto Iago Barreto

Fig.6. Luís Caboclo



Fonte: Foto Iago Barreto

Fig.7. Cacique Pequena



Fonte: <https://lazaromedeiros.com.br>

Fig.8. Pajé Raimunda Tapeba



Fonte: Foto Helene Santos – Diário do NE [8]

A indumentária, a gestualidade, os passos

Os índios cearenses, em sua aldeia, geralmente, na sua vida comum, não usam mais roupas de palhas, mas quando saem de seu local de origem, ou quando vão festejar e dançar o Torém, vestem-se de roupas de palha da costa, ornadas com penas, contas e linhas de cores vivas, utilizando-se também de colares e cocares. Não há uma igualdade de vestimenta e/ou modelo entre eles. Todos e todas levam à mão uma maraca. Sua estética depende da criatividade de cada um e, assim, temos uma diversidade de cores e poéticas criativas que enfeitam seu corpo. É importante destacar que muitos desses, dessas são exímios artesãos e artesãs e fazem para si e seus parentes a indumentária para o ritual. Nesse caso, aproveito para dizer que é importante sempre que necessário tentar comprar deles os artefatos que se deseja, seja para a escola ou cena artística, e colocar o nome desta ou deste nos folders do evento.

O **ritmo** presente mais comum é o xote e isso vai norteando os passos a serem executados. Os seus componentes formam uma roda, ficando o Cacique ao centro cantando, dançando e marcando com o “aguaim” (espécie de maracá), enquanto os demais procuram acompanhar os passos indicados. A coreografia quase toda é imitativa a partir do que vai sendo sugerido, baseado em movimentos de animais da fauna local. De acordo com cada animal eles absorvem um gesto: o bote da caninana, do guacharé (guaxinim), de um cachorro brigando por um peixe que o guacharé pescou, das aranhas fazendo suas teias, da jandaia (jandaí), da sarará (sarassará-espécie de formiga), etc.

Dança de conjunto com participantes de ambos os sexos que se colocam em formação circular, com um solista ao centro. [...] o solista executa movimentos de recuo e avanço, requebros, sapateios, saltos, além daqueles imitativos de serpente e lagarto, reveladores de destreza e plasticidade. Os demais participantes marcam o compasso musical com batidas de pés enquanto vão girando a roda no sentido anti-horário. A música é apenas aquela cantada pelo solista e repetida pelo coro de dançadores. O “mocororó” - suco de caju fermentado - é distribuído durante a dança. Recorrente no Estado do Ceará, ocorre na safra do caju, em ocasiões sociais e encontros com outras comunidades indígenas. (CNF-CP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular) ^[10]

[10] Museu Edison Carneiro – CNFCP/RJ – IPHAN Tesouro – In: <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001729.htm>. Consultado em janeiro/2021.

É comum no início haver um gestual de invocação espiritual, um pedido de licença para que tudo seja feito e traga paz, harmonia, felicidade e cura. No final, ocorre agradecimentos e benzimentos dos presentes, das famílias e do momento vivido. Tudo o que foi feito ali é a comunicação com os encantados em gratidão e oração por meio da dança ritual.

A **música do Torém** não é improvisada, possui uma melodia cadenciada sempre em ritmo de xote. O único instrumento que aparece na dança é uma espécie de maracá usado pelo Cacique no centro da roda e por todos os brincantes.

Na fita que gravamos, coletamos a letra que, de uma certa forma, já havia sido registrada na pesquisa da Funarte, coletada pelo prof. Aloysio de Alencar Pinto (1975) e do livro do prof. Silva Novo “Os Tremembé de Almofala”(1976). Abaixo, indico registros musicais disponibilizados.

Fig. 9. Documento Sonoro do Folclore Brasileiro nº 30



CDFB-030

TORÉM/CEARÁ

CDFB-030

A primeira descrição conhecida da dança do Torém pertence ao Padre Antônio Tomás, feita por ocasião de sua visita pastoral a Almofala, Ceará, em 1892. Juvenal Galvão registra o palato Torém em sua *Letras e Canções Populares* (1960), como instrumento musical de dança.

A gravação da dança com descendentes dos índios Tremembé foi realizada no povoado de Almofala, no Município de Acaraú, durante as festas de Santa Patrícia Nossas Senhoras do Carmo, numa pesquisa folclórica no Litoral cearense, em 1975. A dança serve outros para comemorar a festa do xote.

É realizada a indução do Grupo para as mulheres – saias compridas, blusas de mangas compridas e pano para cobrir a cabeça; e os homens – roupa e chapéus comuns. A música depois cantada, segue de homens apólos apólos (país joazeiros). A dança, sempre por homens de um lado e mulheres do outro, de mãos dadas, foi formada sobre o xote dado pelo Chefe. Esta, com ritmo, começa por homens de um lado e mulheres do outro, de mãos dadas, em movimentos ondulantes sobre um eixo de um lado do outro, movimentando o eixo de acordo com o ritmo, entretanto, quando o ritmo muda, os movimentos ondulantes, rapidamente mudam, sem interromper a dança. Sem sair do eixo, todos tiveram a sua vez de dar alguns passos com o Chefe e sua companhia, todos, sem interromper a dança. Quando o ritmo muda, colocados um dos pés sobre o do passado, se equilibraram, dentro da dança. A terceira dança, conhecida como dança de maracá, quando após cantar uma parte inicial a roda se fecha em torno de uma grande sua contendo maracá, ligeiramente feita com a fermentação do tucú de coque. A dança é cantada; ficam à vontade, cantando e comemorando até serem chamados do Chefe, quando então repõem a dança, permitindo no sentido esquerdo tocar, tocar e animado. Uma novidade, pois a dança é cantada, primeira com o sentido de pedida de licença, e no fim voltando a homenagem. A nota é cantada em português, terminando os dois últimos versos – em forma de xote – com exclamações indigenas. Esta gravação apresenta os estudos de música folclórica e herança musical dos Tremembé, transmitida oralmente de pai para filho e trazendo na beleza de sua cultura nativa uma mensagem existencial dos tribos que povoaram o primeiro São.

ALOYSIO DE ALENCAR PINTO

FACE A	FICHA TÉCNICA
1. LOUVAÇÃO (PEDIDO DE LICENÇA) / O VIANQUETIA 1'20"	Interpretação: Grupo do Torém/Almofala/Acaraú/Ceará, Chefe: Geraldo Craine dos Santos, Cacique: Leonor Marques do Nascimento (Face A, nº 1) Face B, nº 2), Marçalda Maria Nascimento do Nascimento (Face A, nº 3) Face B, nº 3), Francisca Marques do Nascimento, apelidada Venâncio (Face A, nº 3) Face B, nº 1), Genildo Gomes dos Santos (Face B, nº 4). Instrumento acompanhado: maracá, tocado pelo Chefe.
2. ÁGUA DE MANIÑO VIDU/MONTEGUAPE / CANJUNGA / CANJUNGA / SARA MUSCARI 2'31"	
3. GURARÁ TIJU 2'59"	
FACE B	Pesquisa: Realizada pelos Professores Aloysio de Alencar Pinto (Coordenador), Tamy Lamy, Zayde Maciel de Castro e José Moreira Frade, sob o patrocínio do Serviço Social de Indústria (SESI CE), em colaboração com a Comissão de Defesa do Folclore Brasileiro, em novembro de janeiro de 1975. Regras: Litoral do Estado do Ceará. Gravação: Realizada durante as entrevistas em Almofala/Acaraú/Ceará. Técnicos de Som: José Moreira Frade. Montagem e Supervisão: Prof. Aloysio de Alencar Pinto. Produção: Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, Direção Executiva: Brasília de Nascimento, Rua do Ceará, 179, Rio de Janeiro/RJ.
1. ÁGUA DE MANIÑURÁI FURANI/ BRANDIM, BRANDIM POTI 2'30"	
2. IRAPU, NEREM NEMBUIMAIIS / PIPU/ ERREQUETIA 1'51"	
3. NAVURA VAI INCHIVAMU PROS CUABA 0'44"	
4. LOUVAÇÃO (ACOMPANHADA AO MARACÁ) / INSTAÇÃO DA FALA DE ZE MUSCARI 0'59"	
1975	
Capa: Grupo do Torém/Almofala/Acaraú/Ceará.	
Foto: José Moreira Frade, 1975.	
	MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA SECRETARIA DE ASSUNTOS CULTURAIS – FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE – FUNARTE CAMPAÑA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO



Fonte: Disponível em www.youtube.com/watch?v=ImKb78ROUNY

Transcrevemos na íntegra a música coletada nessas duas pesquisas.

Louvação (pedido de licença)

O senhô dono da casa
Licença, quero pedir (BIS)
Que nós queremos dirristi (divertir)
Nós queremos dirristi,
Nós queremos dirristi
E o vevê tem maniboia
Aninhá vaguretê, Aninhá vaguretê

O veraniquatiá E o verá tem bóirana
Prêprêprê tem boinguê (BIS)
O veraniquatiá E o verá tem bóirana
Prêprêprê tem boinguê
Sáia mussará o mangue Prêprêprê tem boinguê (BIS)

Água de manim O manimá cerecê
O dijágua de manim O manima cerecê
O djágua de manim O manima cerecê

O vidju, o vidju qui pará
O vidju, o vidju qui pará
ei paraná Vidju, o vidju qui pará
O vidju, o vidju qui pará (BIS)

Monteguape, monteguape O guaracê, maroriguê
Monteguape, monteguape O guaracê, maroriguê
O guadjariguê, o guadjariguê (BIS)

Caninana, caninana imbóinguê (BIS)
Ora sua quatriana imbóinguê (BIS)
(Repete)

Canunguadjá indé cunha (BIS)
É diridirá é cunha canungá
Canunguadja indé cunha (repete 3 vezes)
É didirá é cunha canungá Canunguadjá indé cunha

Sara mussará vemaguê
Prêprêprê tem boinguê Sara mussará vemaguê
Prêprêprê tem boinguê O veraniquatiá
O vera tem bóirana Prêprêprê tem boinguê

Guirará tiju é tainha guretê (BIS)

Ó guirará, ó guirará Guirará tiju pompê guirá (BIS)

Água de manim Manima é cerecê

Água de maninha Manima é cerecê

O jaimevê, o jaimevê Água de maninha Manima é cerecê,

oi Água de maninha Manima é cerecê

Gurái puran étê Vossa manguirá pendê

Ó gurari, gurari étê Vossa manguirá O pendê Vossa manguirá O pendê (BIS)

Brandim, brandim poti Brandim, brandim poti

Ta siripintim, ta siripintim Ta siripintim, ta

Brandim, brandim poti

Irapui nerém nembui Nerém nembui taquarati

O irapui nerém nembui Nerém nembui taquarati

Nerém nembui taquarati (BIS)

Mais o pipi cê guachuré Gachuré ju são mirinó

Mais o pipi cê gachuré Gachuré ju são mirinó

Gachuré ju são mirinó Mais o pipi cê

gachuré Gachuré ju são mirinó Gachuré ju são mirinó

Ererêquatiá tianaré Ererêquatiá tianaré Aiduaguê,

conguê Nerera só, nerera só Tianaré Aiduaguê,

conguê Ererequatiá naré (BIS)

Navura, navura vai inchê Navura, navura vai inchê

Ai di pinima, niverana De verana boinguê

Navura, navura vai inchê Navura, navura vai inche (BIS)

Vamu pros cuiabá, ariguê Vamu pros cuiabá, ariguê

Sua, sua mussarana Tem boinguê Vamu pros cuiabá, ariguê

Louvação (acompanhada ao maracá) Dona Maria, Dona Maria, Licença,

querô pedi Dona Maria, Dona Maria, Licença, quero pedir Meia hora de

relógio Para nós se diverti Para nós se diverti Mais o vevê tem manimbóia E

aninhá vaguretê Aninhá vaguretê



Você pode também ter acesso à música gravada pelo Grupo Miraira no CD *Ispinho e Fulô*, resultado do encontro com Os Tremembé de Lagoa Seca (Acarauá) na década de 90 do séc. XX, e de acesso ao registro da Funarte e de Silva Novo. Segue *letra abaixo*, música está disponível nas plataformas digitais e por meio do link a seguir:

www.digitalmundomiraira.com.br/Miraira/ProducaoMusical/Cd01/faixa_07.php

Torém dos Tremembé com Grupo Miraira

(Ficha técnica: Nonato Cordeiro: Sanfona / Carlinhos Crisóstomo: Violão, Cavaquinho, Zabumba, ganzá, caixote / Josemberto: triângulo e zabumba / Vozes: Carlinhos, Nonato, Castro Segundo, Daniel Ruosso, Alexandre / Henriette, Margarida e Lourdes)

Ó senhor dono da casa (bis)

Licença quero pedir

Que nós queremos dirristir (bis)

Nós queremos dirristir

E ô vevê tem manibóia

Aninha vaguretê

Aninha vaguretê...

Ô veraniquotiá, e o verá tem

boriana

Prêprêprê tem boinguê (bis)

Ô veraniquotiá e o tem boriana

Prêprêprê tem boinguê

O prêprêprê tem boinguê

Saia muçara ô manguê

Prêprêprê tem boinguê

Ô veraniquotiá e o verá tem boriana

Prêprêprê tem boinguê

Prêprêprê tem boinguê

Água de manin (bis)

Ô manima cerecê

Ô djágua de manin (bis)

Ô manima cerecê

Ô vidju, ô vidju qui Pará

Ô vidju, ô vidju Qui Pará, ei Paraná

Vidju, ô vidju Qui Para

Ô vidju, ô vidju qui Pará

Monteguape, monteguape (bis)

Ô guarocê, maroriquê (bis)

Ô guadjariquê, ô guadjariquê

Caninã, caninã imboinguê (bis)

Ora sua quatriana imboinguê (bis)

Gurai purai étê

Vossa manguirá, ô pendê

Ô gurari, ô gurari étê

Vossa manguirá, ô penguê (bis)

Brandim, brandim poti (bis)	Navura, navura vai inchê (3x)
Tá sirinpintim tá, sirinpintim tá	Ai di pinima, niverana
sirinpintim tá	De verana in boinguê
Brandim, brandim poti (bis)	Navura, navura vai inchê (3x)
Irapui nerem nerembui	Água de manima (bis)
Nerem nembui taquarati	Manima é cerecê
Irapui nerem nembui	Ô jaimivê, ô jaimivê
Nerem nembui taquarati (bis)	Água de manima (bis)
Virará vidju ataminha guretê (bis)	Manima é cerecê
Ô virará, ô virará	
Ô virará vidju, contê virá	
Virará vidju contê virá	

Para finalizar essa abordagem sobre a dança ritual do Torém sugiro que vocês acessem os textos, trabalhos, vídeos sugeridos nos documentos abaixo para poder entender melhor sobre a questão indígena e assim, poder incluir, em seu processo criativo junto às crianças e jovens, toda a força que o Torém possui, muito além do que aquela velha abordagem sobre o “dia do índio” na qual as crianças falam de um índio que não existe ou que nunca existiu, pelo menos não aqui, nem no Brasil, pois tenho tido acesso a livros pedagógicos com imagens de bonequinhos indígenas se reportando aos Apaches, comanches, enfim, índios norte-americanos.

É importante que possamos utilizar o Torém, primeiro para nos envolver com estes povos **Tremembé, Anacé, Gavião, Jenipapo-Ranindé, Kalabaça, Ranindé, Kariri, Pitaguary, Potiguara, Tapeba, Tabajara, Tapuia-Kariri, Tremembé, Tubiba-Tapuia e Tupinambá**, cearenses do nosso lugar, com sua cosmovisão atual, que junta passado e presente no universo do patrimônio cultural que possuem, que encontram em si, que revivem e vivem e que, para tudo isso, o direito à sua terra é a razão primeira.

1



1. OS TREMEMBÉ DE ALMA FALAM

www.youtube.com/watch?v=CumP4u2efgY

Este vídeo é parte integrante do Diagnóstico Ambiental e da Qualidade de vida dos Tremembé de Almofala. História, cultura, modo de viver, organização e relação com a natureza são aqui retratados através das falas e imagens desse povo.

2



2. TAPUYAS DO SIARÁ - MEMÓRIAS DA MARCHA TREMEMBÉ

www.youtube.com/watch?v=3R5muxuLkuw

Diretamente da aldeia de Almofala, teremos um momento ao vivo de uma roda conversa em que os Tremembé compartilharão a memória coletiva da Marcha pela Independência do Povo Tremembé, celebrada dia 7 de setembro. Na conversa, também poderemos assistir o Torém, ritual sagrado e ancestral considerado um símbolo de resistência dos povos indígenas. O bate-papo será mediado pelo pesquisador Philipe Bandeira, com o apoio do Conselho Indígena Tremembé de Almofala (CITA), em parceria com o Museu da Cultura Cearense. Realizada anualmente desde 2005, no Dia da Independência do Brasil, a Marcha pela Independência do povo Tremembé deste ano foi cancelada em respeito ao distanciamento social para controle do novo coronavírus. Homenageando a Marcha e difundindo a cultura ancestral do agrupamento indígena, o fotógrafo, documentarista e antropólogo indigenista Phillipe Bandeira conduz a conversa sobre as memórias da marcha Tremembé, que contará com a participação do Cacique João Venâncio, Pajé Luís Caboclo, Getúlio Tremembé e da Dijé Tremembé. O bate-papo será seguido de apresentação do Grupo de Torém de Almofala.

3



3. ESPELHO NATIVO

www.youtube.com/watch?v=dk5HTTke8IY

Uma experiência de sentidos com os índios Tremembé. Em Almofala, litoral norte do Ceará, os Tremembé lutam para afirmar sua contemporaneidade e assegurar os direitos reservados aos povos indígenas no Brasil. Por muitos anos, tiveram que se esconder para sobreviver à violência, ao extermínio e à invasão de suas terras tradicionais. Hoje, ao contrário, precisam mostrar quem são e reafirmar sua cultura. Mas quem são esses índios, como manter uma cultura com o intenso contato com os brancos, que imagem se espera desses índios? Entre lutas e encantamentos, um espelho se abre e, para além do mero reflexo das imagens, projeta luz e reflexão.

4



4. O CONHECIMENTO ETNOGRÁFICO DOS TREMEMBÉ DA BARRA DO MUNDAÚ, CEARÁ

doi.org/10.20435/inter.v19i1.1623

5



5. UM ESTUDO SOBRE A BEBIDA INDÍGENA MOCORORÓ: ACEITAÇÃO POR NÃO INDÍGENAS E CULTURA ALIMENTAR DO POVO KANINDÉ DE ARATUBA

doi.org/10.34117/bjdu6n5-592

6



6. LISTA DOS POVOS INDÍGENAS DO CEARÁ

pib.socioambiental.org/pt/Categoria:Povos_indigenas_no_Ceara

7. HISTÓRIA DOS POVOS INDÍGENAS NO CEARÁ

adelco.org.br/outros_documentos/historia-dos-povos-indigenas-no-ceara

7



8. MARCO REFERENCIAL DOS POVOS INDÍGENAS DO ESTADO DO CEARÁ

www2.ipece.ce.gov.br/SWAP/swapii/salvuardas/marco_logico_indigenas.pdf

8



9. ÍNDIOS E TERRAS: PANORAMA DA QUESTÃO INDÍGENA NO CEARÁ

dx.doi.org/10.5380/geografar.v11i1.48984

9



10. OS TREMEMBÉ NO CEARÁ: TRADIÇÃO E RESISTÊNCIA

Esse livro da Maria Amélia fala sobre o processo de luta do povo Tremembé. Vendido pela Secretaria da ADUFC (de segunda a sexta-feira, das 9h às 12h e das 14h às 17h)



“

Quem deu esse nó não soube dar (Bis)

Esse nó tá dado eu desato já (Bis)

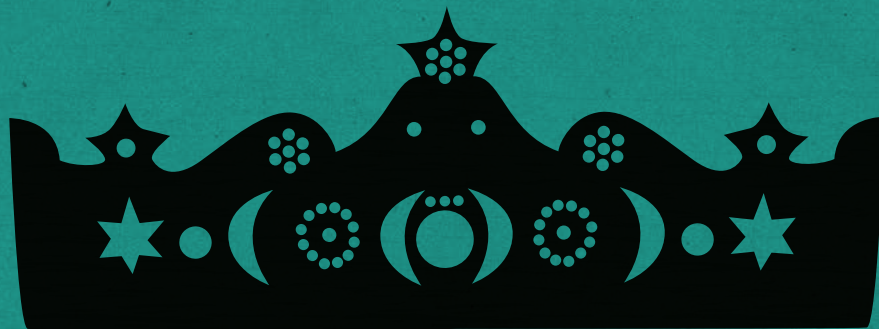
Oi desenrola essa corrente

deixa os índios trabalhar! (Bis) ”

”

(Trecho de canto coletivo das comunidades indígenas cearenses)





* Módulo II *

Cana-Verde



Nota explicativa: Minha abordagem com e sobre as Danças Populares Tradicionais é sempre numa referência ao que são, como atuam, abordando aspectos tradicionais históricos e sociais de seu legado. No entanto, a Cana-Verde é uma expressão cultural atualmente ameaçada se considerarmos como se encontra a Cana-Verde do Mucuripe após a passagem de D. Gerta, sua Mestre, e as dificuldades sociais e culturais que envolvem a Cana-Verde do Iguape há bastante tempo. Diante desses fatos, nesse trabalho enfatizarei aspectos da Cana-Verde desses dois territórios, buscando favorecer o conhecimento e, provavelmente, retraditionalização dos elementos culturais, cênicos e musicais por meio de todos os cearenses que se identifiquem com eles.

Histórico

Meus estudos mais aprofundados sobre a Cana-Verde do Ceará tiveram início no final de 1980. Conheci pessoalmente D. Gerta da Cana-Verde do Mucuripe em 1990. Na época, fazia estudos de campo com meus alunos do CEFET, hoje IFCE. Este trabalho que aqui escrevo possui elementos atualizados destes encontros e do que escrevi para o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, durante um curso de Musicologia em 1995. Na época, escrevi “Cana-Verde do Ceará - um estudo comparativo tendo como referência esta mesma manifestação em outros estados” cujo resultado foi apresentado, além do Conservatório, no 7º Festival Nacional de Danças Folclóricas de Blumenau, em um seminário sobre “Heranças Ibéricas no Folclore Brasileiro” [11]. Utilizei parte desses estudos na inscrição de D. Gerta no Edital dos Mestres da Cultura de 2005, hoje Tesouros Vivos do Ceará.

A Caninha-Verde, segundo Câmara Cascudo (1972), é uma das danças populares da região do Minho, em Portugal. Foi no Ciclo da cana-de-açúcar que ela foi introduzida no Brasil.

Observando vários levantamentos sobre a Cana-Verde brasileira de autores diversos como Zaide Maciel (1960), Amália Giffoni (1964), Paixão Cortes e Barbosa Lessa (1967), Cássia Frade (1985), Câmara Cascudo (1972), Aloísio Alencar Pinto (1975), percebo que musicalmente esta manifestação tem formas distintas na maioria dos estados, apesar de ter alguns fragmentos comuns.

[11] Realizado pela Fundação Cultural de Blumenau e Comissão Nacional de Folclore, 27 de abril a 1º de maio de 2004, junto a 3ª. Feira do Artesanato Brasileiro.

Somente para se ter uma ideia rápida da diversidade dessa expressão no espaço nacional e, diante disso, valorar junto a nossa juventude as características peculiares da *nossa Caninha*, coloco em seguida, de forma sintética, aspectos da Cana em outros estados. Como por exemplo, em São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, ela é dança de Fandango ^[12], porém costuma-se às vezes ser vista como dança independente. É importante destacar que, em São Paulo, já foi presenciada a Cana-Verde executada após o Cateretê ^[13]. Em Minas Gerais, temos a Cana-Verde de passagem. No Rio de Janeiro, existe a Caninha-Verde com bastões, a Cana-Verde valseada e a Cana-Verde marcada. A meu ver, o que Cássia Frade (1985) denominou de “cana-verde marcada” coincide coreograficamente com o que bem anteriormente Luciano Gallet (1934), registrou como “cana-verde de oito” e, posteriormente Amália Giffoni (1964) chamou de “cana-verde de passagem”. Ou seja, eles se referiam à Cana-Verde formada por círculo de quatro pessoas, sendo dois pares frente a frente, em cada círculo, para executarem uma passagem de mão descrevendo um oito. Essa seria a parte principal da dança.

Surpreendeu-me a inclusão da Caninha-Verde feita pelo musicólogo Luciano Gallet (1934) numa listagem de danças negras, implantadas no Brasil, como também o fato desse autor ter considerado a mesma de origem nacional, no que Renato Almeida concordou posteriormente (Renato Almeida apud. Joaquim Ribeiro, 1977). Acho que, provavelmente, isso se deu por estes registros sobre a manifestação terem sido pioneiros em nosso país, haja vista que são da década de 30 do séc. XX, como também o fato de não serem muito aprofundados.

Poderia dizer que o trabalho mais significativo sobre a origem da Cana-Verde brasileira que conheço é o de Joaquim Ribeiro (1977, p. 2005-2012) no qual ele enfatiza a Caninha-Verde como “dança Minhota”, surgida nas zonas de produção de vinhos, pois em Portugal chama-se de *cana-verde* “aos vinhos produzidos por vinhas doentes” (idem). Sendo assim, Cana-Verde, ou Caninha, se referia a bebida e nada tinha a ver com cana-de-açúcar, especificamente. Acontece que os colonizadores Minhotos trouxeram essa dança para o Brasil, que se adaptou e se aclimatou no meio rural, principalmente, em

[12] No Sul do país, Fandango é um baile, uma festa onde se executa várias danças, nesse caso a Cana-Verde seria uma delas, de forma miúda e com pequenas figuras. O termo Fandango em território brasileiro designa várias outras expressões, inclusive nomeia uma de nossas Danças Dramáticas.

[13] Dançado no interior dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás com características rurais. Também conhecida como Catira, para vários autores, possui influências indígenas e outros elementos. Dançada em fileiras e círculo, com palmas e sapateado, nos entrecantos dos violeiros.

zonas canavieiras “dada a identificação puramente verbal da cana-verde com a cana-de-açúcar (ibidem)”.

Só discordo de Joaquim Ribeiro quando diz que no Nordeste a Cana-Verde não teve muita repercussão, pois no Ceará, a Cana-Verde é uma das mais interessantes manifestações que temos, tendo sido, inclusive, registrada por Aloísio Alencar Pinto, como sendo provavelmente “o mais completo registro da Cana-Verde do Brasil [14]”.

Preciso destacar que em toda a minha trajetória de aprendente e ensinante, que não tem fim, meu percurso como pesquisadora sempre esteve envolvido com meus alunos, considero estes e estas meus/minhas parceiros/parceiras de tudo o que sou profissionalmente. Diante disso digo que as pesquisas de campo e visitas em apresentações da Cana do Mucuripe e da Cana do Iguape (década de 90 do sec. XX) que utilizo também neste texto, envolveu dançarinos do Miraira como Ronilson Lima, Anderson Costa, Vandick Bastos, Eveton Jean, Jonas Almada. Nossa pesquisa principal deu-se na colônia de pescadores do Mucuripe, no Morro Santa Terezinha.

Territórios geográficos da Cana-Verde Cearense e particularidades

Diante dos registros que já mencionei e estudos no Mucuripe e Iguape, posso dizer que no princípio a Cana-verde foi vista brincando nas praias do Iguape, Majorlândia (Aracati), Mucuripe e até na fronteira com o Rio Grande do Norte, em Tibau, de acordo com Florival Seraine (1978), Elzenir Colares (1978) e Aluísio Alencar Pinto (1975).

Como já o disse, na década de 1990, quando fiz meus estudos da Cana-Verde, somente encontrei na época três pequenos registros de autores cearense que escreveram sobre ela: Florival Seraine (1978), Ivan Regis de A. Frota (1986) e o livreto lançado pela Secretaria da Indústria e do Comércio com o título de *Manifestações do Folclore Cearense* que foi publicado pela Emcetur (1978). Esse livreto, apesar de não estar com a assinatura autoral da professora Elzenir Colares, foi idealizado e organizado por ela, a pedido da Emcetur, e por assim o saber, a partir desse momento, para fazer referências a ele, coloquei de forma justa com o nome de quem realmente é a autora. Em nível nacional, a única abordagem sobre a nossa caninha que conheço é de Aloísio Alencar Pinto. Infelizmente todos esses estudos foram muito elementares,

[14] PINTO, Aloísio Alencar. Contracapa do disco Cana-verde/ Ceará – Documentário sonoro do Folclore Brasileiro no. 37.

sendo que destes, os de Elzenir Colares (1978) e Alencar Pinto trouxeram contribuições mais significativas. Segundo Colares, foi na praia de Aracati onde a Cana-Verde aportou pela primeira vez, trazida por João Francisco Simões de Albuquerque, vindo de Moçambique.

Fig. 10. D. Gertrudes



Fonte: Filha Mazé, para autora (2005)

Minha imersão no campo se deu com Dona Gertrudes Ferreira dos Santos, que na época da entrevista tinha 64 anos ^[15], e era quem dirigia a Cana-verde do Mucuripe. De acordo com suas informações ^[16], a Cana-Verde foi introduzida no Ceará por volta de 1919 pelo português João Francisco Simões, sendo seu sucessor Pedro Mãe Chica (popularmente conhecido como “Chico Manchico”). Depois ela foi entregue para “Zeca Três Vêis”, este renunciando para José dos Santos, que dançava a Cana-verde desde os 15 anos. Na verdade, o grupo que chegou até nós comandado por D. Gerta, foi formado em 1942 pelos amigos pescadores: o tapioqueiro “Zeca Três Vez” (padrinho do marido de D. Gerta), os “Manchico” e o Sr. José dos Santos (esposo de D. Gerta) e seus amigos do Mucuripe (CARVALHO, 2006, p. 124). Brincavam, ensaiavam no barracão da Colônia dos Pescadores, perto da barraca dos peixes na Praia de Iracema, aquela que tanto Luiz Assunção cantou “*Adeus, adeus, só o nome ficou, adeus Praia de Iracema, praia dos amores que o mar carregou [...]*” (Adeus, Praia de Iracema. Samba de carnaval. Luiz Assunção, 1954).

[15] Gertrudes Ferreira dos Santos, nasceu em 3 de setembro de 1927 no Mucuripe onde viveu até seu encantamento em 15/08/2014. Foi Tesouro Vivo reconhecido pela SECULT/CE desde 2005 e hoje encontra-se entre os *Encantados*.

[16] Entrevista à autora - documento sonoro particular (gravação - fita cassete) - Mucuripe e Iguape - 1990 - 1992.

A especulação imobiliária empurrou os pescadores para o morro Santa Terezinha, o que comprometeu não apenas suas brincadeiras, mas toda uma estrutura de vida. Porém, apesar de isso ser outra história, é importante que a dança que gostamos de fazer sensibilize para as percepções que isso tudo merece.

Além de mãe de dez filhos do Sr. José dos Santos, D. Gerta foi também labirinteira e rendeira. A bolsa abaixo foi rendada e feita por ela e me foi presenteada.

Fig. 11. Gerta, 2006



Fonte: Alunos da autora

Fig. 12. Gerta, 2012



Fonte: Alunos da autora

Fig. 13. Bolsa renda D. Gerta



Fonte: Foto autora

Após o falecimento do Sr. José dos Santos, a Cana-Verde teve uma parada até o momento de ser reconduzida por D. Gertrudes. Perguntada sobre o significado do nome Cana-Verde, ela respondeu que era devido as vestimentas verde e amarela dos brincantes que representavam a cana do caule à folha, sendo complemento de sua vestimenta o chapéu trazendo o pendão do canavial, quando as canas estão maduras no ponto de ir para o engenho.

Na realidade, essa explicação de D. Gertrudes serve como exemplo para o que Joaquim Ribeiro (1977, p. 62) ressaltou como “aclimações, localizações de temas”, tão comuns nos fatos tradicionais populares, pois podemos verificar através de alguns versos da Cana do Ceará a confirmação da referência de Ribeiro sobre a Cana-Verde como espécie de bebida Minhota produzida por vinhas doentes, por exemplo, os versos da letra da música quando diz:

*Não vá beber, não vá se embriagar (BIS)
Não vá cair na rua pra polícia te pegar. [...]
(Informação sonora, doc.37, 1975) [17]*

Sendo assim, fica claro que o significado de Cana-Verde para os grupos do Ceará que fazem esta manifestação, já não é o mesmo de antes, quando de sua entrada no Brasil, o que é compreensível diante da dinâmica cultural peculiar dessas expressões.

Primeiramente a Cana-Verde cearense foi uma espécie de bloco carnavalesco. Como diz Carvalho (2006, p. 127): “O grupo brincava, de preferência, no Carnaval. Tudo era pretexto para a festa, apesar do areal, da luz fraca e das fantasias pobres, eles queriam mesmo se divertir”. Se apresentavam de forma simples, numa sequência de 14 cantigas puxadas pelo/pela Mestre/Mestra. Depois, a manifestação passou a se fazer presente em outras festas da comunidade, incluindo outros aspectos como o casamento matuto, realizado de forma cômica cantada (presente também na Cana do Iguape) e a figura de um rei que autoriza o início do folguedo. Assim, eles iam brincando e fazendo sua folia no bairro também no período junino, na festa de São Pedro, padroeiro dos pescadores, na festa de Nossa Senhora da Saúde, padroeira do Mucuripe, e até no ciclo natalino e dia de Reis. Boa parte dessas apresentações ocorriam na própria colônia, em frente à Igreja de São Pedro e/ou nas praias do Mucuripe e Iguape. Posteriormente, os grupos foram se adaptando às mudanças socioculturais de suas comunidades e a Cana-Verde passou a estar presente no circuito da cidade, a partir das oportunidades que o planejamento cultural governamental possibilitava (ou não).

Quando me encontrei com a Cana-Verde de Dona Gerta pela primeira vez e quis saber como efetivavam seus ensaios, ela disse que o grupo ensaiou muito tempo numa casa desocupada pertencente ao cunhado do “Zeca Três Vêis”, no entanto, naquele momento eles estavam sem lugar para brincar, ensaiar. A Cana-Verde reunia-se na cozinha de sua casa e neste espaço de mais ou menos 2m x 3m preparavam a brincadeira. Nossa equipe não entendeu como eles conseguiam se movimentar num espaço tão pequeno. Por isso que digo que a defesa do território, do lugar onde vivem essas comunidades é vital para manutenção e salvaguarda dessas expressões culturais. O que ocorreu nestes últimos 50, 60 anos com a Cana-Verde, o Coco, o Fandango e o Pastoril do Mucuripe, depois que os pescadores tiveram que sair da zona praieira e foram

[17] Cana-Verde - Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, nº 37, 1975- Aluysio Alencar Pinto

empurrados para o Morro Santa Terezinha, é um dos maiores exemplos disso, pois assim como a vida social e cultural dos pescadores e seus familiares sucumbem em meio às demandas que nunca se resolvem, essas brincadeiras fortalezenses estão, pouco a pouco, desaparecendo no âmbito dos grupos sociais que possuem o legado ancestral familiar.

Personagens

De acordo com tudo o que li e vi, creio que é exatamente neste ponto que se inicia as grandes diferenças entre a Cana-Verde do Ceará e as de outros estados. É provável que em nenhum outro lugar a Cana-Verde tenha personagens definidos e uma história a ser representada por meio da brincadeira como ocorre na Cana-Verde cearense.

No imaginário de D. Gerta, a Cana-Verde representa um pedido de casamento como ocorria na época medieval, em que as filhas já estavam prometidas. Esta, por sua vez, como tem o seu amado, pede à mãe, ao pai, ao irmão, mas ninguém libera para ela ficar com ele. Então, ela apela para sua majestade, que libera o casório. Diante da permissão do Rei, é feita uma grande festa dançante que é a Cana-Verde. Os personagens são: o Rei, vassallos, padre, sacristão, a noiva Maria Culodina (Claudina), que dança ao lado do Rei, mãe, pai e irmão da noiva e os convidados, que formam os cordões. Quem faz o noivo geralmente é a mestra da Cana. Fica na ponta (cabeça de fila) do cordão masculino, e é quem tira os versos principais para os demais repetirem. É importante dizer que no princípio, a Cana-Verde Cearense era dançada somente por homens, posteriormente, as mulheres foram ocupando seus personagens e, inclusive, chegando a fazer papéis masculinos se necessário, como ocorria com D. Gerta que fazia o noivo *Manuel da Balaiada*.

D. Gertrudes nos falou que a Cana-verde procura mostrar “o casamento no canavial”. De certa forma, esta explicação nos dá uma noção da estrutura da apresentação da Caninha. Assim ela se expressou:

Naquela época, pra gente possuir um esposo tinha que falar com sua Majestade. Pois é isso que mostramos. O Rei fica no centro, para que na hora em que o moço (noivo-mestre) for pedir a moça (noiva que fica ao lado do Rei) em casamento, os pais não dão, os irmãos não dão, quem dá a licença é a Majestade, o Rei [Informação verbal].^[18]

[18] Documento Sonoro em fita cassete. 40min. gravado na Casa de D. Gerta.

Fig.14. Rei e Vassalos



Fonte: Foto autora e alunos

Fig.15. Brincantes



Fonte: Foto autora e alunos

Então é isto, no imaginário, a brincadeira representa o pedido, a licença e a festa do casamento da Maria Culodina (Claudina) com o Sr. Mané da Baiada. A parte mais longa, segundo D. Gerta era a do sacristão, porém não localizei nenhum resquício dela.

Quando os encontrei, somavam 33 brincantes da Cana-Verde, entre músicos, dançarinos, adultos, crianças e velhos. Todos eles pescadores ou familiares desses e, de uma certa forma, de uma família só.

Perguntada sobre o que representava a Cana-Verde para ela, D. Gertrudes respondeu: “A Cana-verde é uma lembrança ou várias lembranças, nela eu vejo meu marido, meus filhos, parentes e amigos que já se foram, por isso vou fazê-la até morrer e aí deixarei para uma destas moças (aponta para as filhas) continuarem a fazer assim como eu e tantos outros”. [Informação verbal] ^[19]

Como **meios de subsistência** o grupo não fazia coletas (doações, ou passavam o chapéu) durante sua apresentação, porém fora de sua comunidade a convite de outros, eles cobravam cachê e este era rateado entre todos. Anteriormente cada elemento do grupo procurava patrocinar sua própria fantasia com o pouco recurso que tinham. Em 1990, D. Gerta é quem dispunha e mantinha todo o figurino.

[19] Documento sonoro. Fita cassete, 40min. Gravado na Casa dela no morro Santa Terezinha (1990).

Indumentária, adereços e outros usos.

Poucos autores fazem menção à indumentária da Cana-verde em outros estados. Para ser mais precisa, apenas Amália Giffoni (1964) aborda este aspecto, descrevendo a indumentária da Cana-verde simples do interior de São Paulo [20]:

A indumentária da Cana-Verde cearense, no entanto, possui estética, no geral, que lembra aqui e ali, o colonizador português, com algumas variantes. As cores predominantes são o verde bandeira e o amarelo ouro, com detalhes em vermelho. Como já falei, as minúcias abaixo referem-se ao momento do registro no dia em que o fiz, de acordo com as informações de D. Gertrudes. Eis, na íntegra, a vestimenta de todos os participantes:

- **REI:**
espécie de casaca tradicional, usada com uma Braga (calção até o joelho), de cetim ouro ou lamê. Camisa branca por dentro da casaca, faixa larga na cintura, capa de veludo vermelha ou azul, espécie de cetro cheio de pedrarias na mão, coroa, lembrando a usada por D. Pedro II. Segundo Colares (1978), no Iguape, o Rei usava roupa no estilo Luís XV, toda brilhosa.
- **MASTRO DO REI:**
artefato de madeira enfeitado com fita amarela e verde com um grande laço na parte de cima, representando um pé de cana.
- **NOIVA (MARIA CULODINA – CLAUDINA):**
Vestido de noiva comum.
- **PADRE:**
veste-se como os demais brincantes, só que acrescentando uma estola por cima da roupa. No Iguape, ele se veste de batina de padre.
- **NOIVO: (MANUEL DA BALAIADA)**
Também se veste como os brincantes, acrescentando apenas uma faixa verde, diagonal, por cima da camisa.

[20] GIFFONI, obra citada, p.93.

- **PRÍNCIPES**

mesma vestimenta que os brincantes só que no lugar do chapéu eles usam uma coroa, e uma capa por sobre os ombros. No Iguape, eles se vestiam com roupas da corte portuguesa no Brasil.

- **VASSALOS**

usa a mesma roupa do cordão só que um carrega o estandarte da cana e o outro, a bandeira.

- **BRINCANTES DOS CORDÕES (FAMÍLIA DOS NOIVOS):**

HOMENS: Roupa – calça verde tipo braga bombachinha, camisa amarela de mangas compridas, lenços com estampas floridas no pescoço, sendo a calça, a camisa e o lenço de cetim ou seda laqué. Variante no Iguape: calça verde comum, camisa amarela de gola e punhos verde, com lenço verde na mão. **Sapatos** – congas brancos com meias vermelhas. No Iguape usa-se as meias brancas. **Chapéu** – cobertos com cetim verde, com aljôfares, brilhos, espelho, pena de pavão e um laço amarelo; feito com dois tipos de conta: uma pequeninha que cerca o espelho e outra maior para dar outra volta, dando grande beleza; quanto mais enfeitado, melhor. **Faixa** – na cintura tem uma faixa vermelha com franjas amarelas na ponta.

ADEREÇOS: Bandeira – Representa o pendão da cana, e o papagaio, que é o símbolo da Cana-Verde. Quem dança com ela é um dos vassallos próximo ao Rei. É de cetim branco, sendo o papagaio todo bordado ou aplicado. **Estandarte** – também é de cetim branco, ou verde. Nele tem os pezinhos de cana e a época que estão brincando, bordado, pintado ou aplicado. É usado por outro vassallo. **Pandeiros** – enfeitados com fitas e pintados, quanto mais brilho, melhor. Antigamente era feito de lata de doce, onde eles abriam buraquinhos nas laterais para colocação de moedas ou tampinhas de níquel amassadas. À medida que foram tendo acesso a outras tipologias no comércio, foram substituindo pelo mais prático e bonito segundo eles.

Fig.16. Rei e vassallos



Fonte: Mazé filha D. Gerta

Fig.17. Brincantes, vassallo e bandeiras



Fonte: Mazé filha D. Gerta

Fig.18. Mastro do Rei da Cana com D. Gerta



Fonte: Filha Maria José

É importante destacar que, no início, na Cana-verde do Mucuripe, só dançavam homens; bem posteriormente, gradativamente, é que as mulheres foram ganhando seu espaço. Já na Cana do Iguape sempre dançaram homens e mulheres indistintamente. Sendo assim, a indumentária feminina nas duas canas é a seguinte: **No Mucuripe** – elas se vestem igual aos homens. **No Iguape** - saia até os joelhos na cor verde, blusa amarela, lenço verde na mão, meia branca e chapéu igual ao dos homens, lenço vermelho no pescoço.

Perguntei a D. Gertrudes por que em algumas apresentações que assisti da Cana-Verde, as mulheres estavam de saia e lenço, já que na Cana do Mucuripe elas se vestiam igual aos homens, como já comentei. Ela assim respondeu: "... elas se acham feias de roupas de homens, querem usar saia, então deixo, num vô quebrar a cabeça, mas lenço fica cigano, melhor mesmo é o chapéu. Mesmo assim algumas teimam e usam lenço, que posso fazer? Não posso matar? (sorriu)" [Informação verbal] [21]

Vale ressaltar que até agora, em 2021, em nenhum registro que já foi feito dessa manifestação cearense consta a indumentária à moda portuguesa (saias, coletes, blusas, calças, camisas, faixas, lenços nas cores predominantes – preto e branco – etc. que alguns grupos de Projeção teimam em mostrar. Perguntamos a várias pessoas sobre o fato (faixa etária de 60 a 70 anos) tanto no Mucuripe como no Iguape, e ninguém conhecia tal Caninha. Para eles, a Cana-verde, seja do Iguape ou do Mucuripe, sempre teve como predominante em sua indumentária as cores verde e amarela, e o modelo descrito acima.

Estrutura Musical

A música da Cana-Verde (as cantigas, como eles chamam) já é conhecida e os brincantes cantam de cor. Às vezes improvisam um ou dois versos, porém, percebemos que o conteúdo musical já é decorado por todos. Os ritmos predominantes são marcha, xote e rojão [22]. A estrutura musical é estrofe-refrão, sendo dividida em várias partes, onde cada parte tem um ritmo e um refrão diferente, contendo várias estrofes. A música é tirada sempre pelo mestre e repetida em coro pelos brincantes. Os instrumentos musicais são: o violão, o cavaquinho, bandolim, surdo e pandeiro.

[21] Documento sonoro. Fita cassete 40min. Gravado na casa dela em 1990.

[22] Rojão: marcha de andamento bem vivo e rápido. Segundo Cascudo pode ser também: trecho musical tocado por viola ou rabeca entre um verso e outro dos cantadores nordestinos (1910), duração medida, estilo de cantoria, cadência, ritmo de velocidade (1918) – CASCUDO, 1972, p. 787.

Partes Musicais

Considerando os fatos sociais e culturais de como se encontram os grupos da Cana-Verde do Mucuripe e Iguape, e com o desejo de que escolas, crianças, jovens e adultos, cantem e se utilizem de todos os elementos que as compõem, para mantê-los vivos no corpo de quem os sente e com eles se relacionam de forma lúdica e brincante, coloco aqui o que sabemos já gravado e que pode ser acessado por quem se interessar.

É importante destacar que, no caso de criação artística para a cena dançada, a primeira escolha para poder definir sua estrutura coreográfica dançante é a escolha musical, sempre levando em consideração quem irá fazer, se crianças, adultos ou idosos. Diante das diversas possibilidades tecnológicas que temos em 2021, fica muito mais fácil que antes essa escolha estrutural, que pode ser feita por meio de pequenos cortes para fazer a montagem do tamanho que se precisa, com as partes que se quer, para estimular o uso da brincadeira.

No caso das gravações abaixo, lembro que sempre é necessário citar as fontes, tanto as comunidades detentoras do legado ancestral quanto os intérpretes que possibilitaram a música chegar até você, sejam eles grupos tradicionais ou populares.

Esses trechos abaixo são da **Cana-Verde/Iguape/CE** coletado por pesquisadora da FUNARTE pelo professor cearense Aloísio de Alencar Pinto – convênio Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1975). Disco vinil.

Fig.19. Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro Nº 37

The image shows the cover of a CD titled 'CANA-VERDE/CEARÁ' from the 'Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro Nº 37' series. The cover features a photograph of a group of dancers in traditional white costumes. A QR code is located on the left side of the cover. The right side of the cover contains technical and track information.

FACE A

1. A MINHA CANINHA-VERDE (ABERTURAS) - 2'18"
2. BOMRÁ, QUÁ, QUÁ 1'48"
3. EU NÃO VERDO 1'30"

FACE B

1. GALLO, GALLO 7'08"
2. MENINA TU VAI AO BAILE 7'28"
3. CANINHA-VERDE, ADEUS, ADEUS (CLOSURA) 7'28"

1985

Dep. Pedro Eloy de Oliveira e Aureliano Rodrigues, por
Grupos de Cana-Verde/Iguape/Ceará.
Prod. João Moreira Fraide - 1978.

FICHA TÉCNICA

Interpretada: Grupo de Cana-Verde/Iguape/Ceará/Ceará. Solista: Néscio Pedro Eloy de Oliveira. Instrumentos: acompanhamento por grupo de solista.

Realizada pelo Prof. Aloísio de Alencar Pinto (Coordenador), Tamy Lore, Eneide Mendes de Castro e José Moreira Fraide, sob o patrocínio do SESSEN, em parceria com a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1975.

Região: Litoral do Estado do Ceará.

Gravado: Realizado no estúdio do Centro Social Teófilo Ferraes de Sousa Brasil (SESSEN), Rua Francisco Sá, nº 2020, em 14.12.1978/Iguape/Ceará.

Técnicos de Som: João Moreira Fraide.

Mastering e Supremado: Prof. Alencar de Alencar Pinto.

Produção: Instituto Nacional de Folclore, Diretora Lúcia Corrêa Soares, Rua do Ceará, 179, Rio de Janeiro/RJ.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SECRETARIA DA CULTURA - FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE-FUNARTE

Fonte: Disponível em www.youtube.com/watch?v=2BRBeEBKHYI



1. A MINHA CANINHA-VERDE (abertura)

Solo: A minha caninha-verde
A minha verde-caninha } Bis
E salpicada de amor
E de amor salpicadinha } Bis

Coro: E a minha caninha-verde... (refrão)

Solo: Tu era quem me dizia
E eu era quem duvidava } Bis
E pelo fim do nosso amor
E tu era quem me deixava } Bis

Coro: E a minha caninha-verde... (refrão)

Solo: E peguei a cana do lemo
E eu fui a Ri de Janeiro } Bis
E viva todos que nós samo
E o pavilhão brasileiro } Bis

Coro: E a minha caninha-verde... (refrão)

2. SORRI, QUÁ, QUÁ

Solo: Sorri, quá, quá,
Muita gente há de chora. } Bis
Sorri, quá, quá,
Quando o carnaval passa. } Bis

Coro: Sorri, quá, quá... (refrão)

Solo: Na entrada de Lisboa
Tem dois belo chafariz. } Bis
E São Pedro lava o rosto
São José o seu nariz. } Bis

Coro: Sorri, quá, quá... (refrão)

Solo: O pendão da cana-verde
Caiu n'água e se moiô. } Bis
E o amor que tu me tinha
Era pouco e se acabô.

Coro: Sorri, quá, quá... (refrão)

Solo: Aprantei caninha-verde
Com três braça de fundura. } Bis
Quando foi na outra noite
Já tinha cana madura. } Bis

Coro: Sorri, quá, quá... (refrão)

3. EU NÃO VENDO

Solo: Eu não vendo
O meu papagaio no Brasil. } Bis
Eu não vendo
O meu papagaio no Brasil. } Bis

Coro: Mas eu não vendo... (refrão)

Solo: Meu papagaio
Dos incuantos (encantos) amarelo. } Bis
Se tu fô lá, o Brasil
Dá um beijo na donzela do Brasil. } Bis

Coro: Mas eu não vendo... (refrão)

Solo: Meu papagaio
Pé de lô (ouro) bico de prata. } Bis
Se tu fô lá o Brasil
Dá um beijo na mulata do Brasil. } Bis

Coro: Mas eu não vendo... (refrão)

Solo: Meu papagaio
Pé de prata, bico de ouro. } Bis
Se tu fô lá o Brasil
Me dá um beijo, meu louro, no Brasil. } Bis

Coro: Mas eu não vendo... (refrão)

4. GALO, GALO, GALO, GALO

Solo: Galo, Galo, Galo, Galo
Galo, galo já morreu. } Bis
E Sá Maria mate o galo
Quem dá o tempero sou eu. } Bis

Coro: E galo, galo, galo, galo... (refrão)

Solo: Ai galo, galo, galo, galo, O galo fez corococô. } Bis
E Sá Maria apronte o galo
Prá mandá pro seu doto. } Bis

Coro: E galo, galo, galo, galo... (refrão)

Solo: Galo, galo, galo, galo,
Galo, galo já morreu. } Bis
E Sá Maria pegue o galo
Qui tá no terreiro é meu. } Bis

Coro: E galo, galo, galo, galo... (refrão)

5. MENINA TU VAI O BAILE

Solo: Menina tu vai o baile
Meu benzinho eu vô. } Bis
Leva saia de balão
Brinca todos, todos, todos. } Bis
Brinca todos que aqui estão.

Coro: Menina tu vai o baile... (refrão)

Solo: Também tenho meu relógio
E meu correntão. } Bis
Pra sabe que hora são
Brinca todos, todos, todos. } Bis
Brinca todos que aqui estão.

Coro: Menina tu vai o baile... (refrão)

6. CANINHA-VERDE, ADEUS, ADEUS (despedida)

Solo: Caninha-verde, adeus, adeus,
Caninha-verde qu'eu já me vô. } Bis
Caninha-verde até para o ano
Caninha-verde s'eu vivo fô. } Bis

Coro: Caninha-verde, adeus, adeus... (refrão)

Solo: Dono da casa, adeus, adeus,
Dono da casa qu'eu já me vô. } Bis
Dono da casa até para o ano
Dono da casa s'eu vivo fô. } Bis

Coro: Caninha-verde, adeus, adeus... (refrão)

Solo: Ai, meus amigos, adeus, adeus,
Ai, meus amigos, eu já me vô. } Bis
Ai, meus amigos até para o ano,
S'eu inda fô vivo, s'eu vivo fô. } Bis

Coro: Caninha-verde, adeus, adeus... (refrão)

A seguir descrevo partes da **CANINHA-VERDE (Iguape-CE)** pesquisa da Prof. Elzenir Colares em 1978. O registro sonoro encontra-se no disco vinil **Grupo de Tradições Cearenses – 25 anos.**

Fig.20. Capa do álbum Grupo de Tradições Cearenses – 25 anos



Fonte: Disponível em www.youtube.com/watch?v=YR-N7yvXUzs



PARTE I **(marcha)**

Refrão:

É tão belo os portugueses
É tão belo festejar
Senhor Reis já vai ao trono
Vamos todos festejar

Estrofes:

- 1 Senhor Reis me dê licença
 Que eu quero perguntar. } Bis
 Se o senhor nos dá licença
 Para todos vadiar. } Bis
- 2 Alevanta-te bom filho
 Que eu sou rei não sou preá. } Bis
 Quando eu subir ao trono
 Licença mando te dar. } Bis
- 3 Sr. Reis já deu licença
 Para todos aqui brincar. } Bis
 Sr. Reis subiu ao trono
 Licença mandou nos dar. } Bis
- 4 A Maria Culodina
 Quer ser reis, quer ser rainha. } Bis
 Para governar o Estado
 Nos três dias da sardinha. } Bis

PARTE II **(xote)**

Refrão II:

A minha caninha-verde
A minha verde-caninha. } Bis
Salpicada de amor
De amor salpicadinha. } Bis

Estrofes:

- 5 Eu plantei a cana-verde
 Com uma braça de fundura. } Bis
 Quando foi na outra noite
 Já tinha cana madura. } Bis
- 6 E quem quer bem dorme na rua
 Na porta do seu amor. } Bis
 Do tijolo faz a cama
 Do sereno cobertor. } Bis

E a minha caninha-verde... (Repete refrão II)

PARTE III

(baião, porém na pesquisa FUNARTE eles cantaram em ritmo de xote)

- 7 Galo, galo, galo, galo
 Galo, galo já morreu. } Bis
 D. Maria mate o galo
 Quem dá o tempero sou eu. } Bis
- 8 Galo, galo, galo, galo
 Galo fez corococô. } Bis
 Quando deu a meia noite
 Bateu asa e coou. } Bis

PARTE IV

(marcha)

Refrão III:

Chover quá, quá,
Muita gente é de chorar
Chover, quá, quá
Quando o carnaval passar. } Bis

Estrofes:

- 9 O pendão da cana-verde
Caiu n'água e foi ao fundo. } Bis
Os peixinhos responderam
Viva d. Pedro II. } Bis
- 10 Já temos vinha
Já temos parreira. } Bis
Vamos adiar
Essa nossa brincadeira. } Bis
- 11 A cana-verde me disse
Que eu ainda era de morrer
Vai-te embora cana-verde
Que eu não quero mais te ver
- 12 Oê, oê, oê, oê, oê, oê, oá
Ainda está pra nascer
A cana-verde do mar.

PARTE V

(xote)

- Caninha-verde adeus, adeus
Caninha-verde eu já me vou. } Bis
Cana-verde até para o ano
Cana-verde se eu vivo for. } Bis
- Oh! Meus amigos adeus, adeus
Oh! Meus amigos eu já me vou... } Bis

PARTE VI

(marcha)

- O pendão da cana-verde
Caiu n'água e foi ao fundo
Coitadinhas das meninas
Que andam na bola do mundo

**Fig. 21. CD Ispinho e Fulô –
Grupo Miraira**



Fonte: Acervo Lourdes Macena

Os trechos musicais abaixo foi de onde fiz a coleta para gravar a **CANA-VERDE do Muricupe/CE** para nosso processo de criação artística. Aqui disponibilizo tudo o que foi coletado na pesquisa da década de 1990, que já mencionei antes. O registro sonoro foi feito em arranjo no CD Ispinho e Fulô do Grupo Miraira do IFCE, gravado em 1995 e lançado em 1999. Tem a direção musical de Carlinhos Crisóstomo e Nonato Cordeiro e direção geral minha. Destaco que na gravação encontra-se apenas o que utilizamos para nossa cena.

(Trechos letra - Pesquisa de campo da autora em 1990) ^[23]

PARTE I (xote)

Refrão:

E a minha caninha-verde
A minha verde caninha. } Bis
Salpicada de amor
Oi de amor salpicadinha. } Bis
(repete refrão)

Estrofes:

- 1 Eu a plantei caninha-verde
 Com três palmos de fundura. } Bis
 Quando foi no outro dia
 Eu já chupei cana madura. } Bis
 (refrão I)

- 2 A essa nossa brincadeira
 Está na ponta olé, olé. } Bis
 Ah quem chamou rapaziada
 Para todo mundo ver. } Bis

[23] Documento sonoro particular da autora à disposição.

PARTE II
(marcha)

Refrão:

Lá vem baiana na barra do porto. } Bis
Quem morreu, morreu,
Quem não morreu, salvou-se. } Bis
(repete refrão)

Estrofes:

3 E a minha caninha-verde
E a minha verde caninha. } Bis
Salpicada de amor
De amor salpicadinha. } Bis
(repete refrão 3 vezes)

PARTE III

Refrão:

Eita sapo boi marinho
Eita boi marinho que vem dançar
(repete refrão 2 vezes)

Estrofes:

4 Ai o pendão da cana-verde
Caiu n'água e flutuou. } Bis
E os peixinhos estão dizendo
O papai é amolador? } Bis
(repete refrão 2 vezes)

5 Ai o pendão da cana-verde
Caiu n'água e foi ao fundo. } Bis
E os peixinhos estão dizendo
Viva D. Pedro II. } Bis
(repete refrão 2 vezes)

6 Ah essa nossa brincadeira
Está na ponta olé, olé. } Bis
Ah quem chamou rapaziada
Para todo mundo ver. } Bis
(repete refrão 2 vezes)

PARTE IV
(marcha)

Refrão:

É tão belos os portugueses
É tão belo festejar. } Bis
Nosso Rei já vai ao trono
Vamos todos festejar. } Bis
(repete refrão)

Estrofes:

- 7 A Maria Culodina
Quer ser Rei, quer ser Rainha. } Bis
Quer governar o empenho
Com a coroa da Rainha. } Bis
- 8 Licença vim eu pedir
Licença vim alcançar. } Bis
Vim pedir a Majestade
Licença para brincar. } Bis
(repete refrão)
- 9 Alevanta-te bom filho
Que sou Rei não sou Real. } Bis
Quando assubiu ao trono
Licença mandou te dar. } Bis
- 10 Licença fui eu pedir
Licença fui alcançar. } Bis
Fui pedir a Majestade
Licença para brincar. } Bis
(repete refrão)

PARTE V**(xote)**

Refrão:

Papagaio cana-verde
Da janela da cozinha. } Bis
E leva a carta, entrega a carta
A namorada Mariquinha. } Bis
(repete refrão)

Estrofes:

- 11 Quem quer bem salta parede
Salta muro *ladreado*. } Bis
Salta janela de vidro
Fechada com cadeado. } Bis
(repete refrão)
- 12 Ninguém vê o que eu vi ontem
Lá no gai do alecrim
Mas ninguém vê o que eu vi ontem
Lá no gai do alecrim
Vi as pombinha cantando
Viva Senhor do Bonfim. } Bis

PARTE VI**(rojão)**

Refrão:

Toada meu bem toada
Toada não quero mais. } Bis
É só por causa dessa toada, rapaz
Que a filha não quer seus pais. } Bis
(repete refrão)

Estrofes:

- 13 Arrastei tantas correntes
Pelas ruas da cidade. } Bis
As correntes não pesava, rapaz
Só a falsidade. } Bis
(repete refrão)

- 14 Tanta laranja madura
Tanto limão pelo chão. } Bis
Tanta mocinha bonita ah, ah
Tanto rapaz bestalhão. } Bis
(repete refrão)

PARTE VII (marcha - saída e despedida)

Refrão:

Adeus Campinas de flores
Adeus terra onde eu morava. } Bis
Adeus meus amores
Até quando eu cá voltar. } Bis
(repete refrão)

Estrofes:

- 16 Essa nossa brincadeira
Está na ponta olé, olé. } Bis
Quem chamou rapaziada
Para todo mundo ver. } Bis
(repete refrão)
- 17 Essa nossa brincadeira
Está na ponta ideal. } Bis
Quem chamou rapaziada
No dia do carnaval. } Bis
(repete refrão)
- 18 Sacodi meu lenço branco
Na chegada lá do mar. } Bis
Só não casarei contigo
Só se a morte me matar. } Bis
(repete refrão)
- 19 Oh que lua tão bonita
Lua de noite a fugir. } Bis
Bota azeite no ferrolho
Mode a porta não rugir. } Bis
(repete refrão)

- 20 Se essa rua fosse minha
Eu mandava ladrear. } Bis
Com pedrinhas de diamante
Para meu amor passar. } Bis
(repete refrão)
- 21 Arrastei tantas correntes
Pelas ruas da cidade. } Bis
As correntes não pesava
Como a tua falsidade. } Bis
(repete refrão)
- 22 Adeus belos senhores
Adeus belas senhoras. } Bis
Cana-verde se despede
Dá adeus e vai embora. } Bis
(repete refrão)

Partes do casamento (declamando, cantando)

Noiva:

Minha mãe me dê licença
Que eu quero me casar. } Bis
Quero governá a vida três dias de carnaval
É de casa, é de casa
É de casá, de casá, casá.

Mãe:

Não te casa minha filha
Vai viver na boa vida. } Bis
Que eu tive uma casada chorando de arrependida
Né de casá, né de casa,
Né de casa, de casa, de casa.

Noiva:

Ó meu pai me dê licença
Que eu quero me casa
Quero governa a quinta três dia de carnavá
Né de casa, né de casa
Né de casá, de casá, de casá

Fala do padre:

“D. Maria Culodina, leva gosto em se casar
com seu Manuel da Guabiraba?”

Fala da noiva:

“Levo, sim sinhô.”

Canto do padre:

Tais casada minha filha,
Vai viver com teu querer...

Partes do Bêbado

(xote)

Refrão:

Não vá bebê,
Não vá se embriagar
Não vá cair na rua } Bis
Pra polícia te pegar

Soldado não me prenda
Não me leve pra cadeia
Não vá fazer barulho } Bis
Vim buscar a “fia” alheia
(repete refrão)

Quem escorrega também cai
Por ser bom caidor
Chega no meio do caminho
Ó que corpo sofredor
(repete refrão)

Parte coreográfica Cana-Verde

A brincadeira da Cana-Verde cearense ocorre entre dois cordões (filas, fileiras) onde, em uma fila ficam os personagens masculinos e em outra os femininos. Ao centro ficam o Rei, ao lado dele a noiva Maria Culodina, dois Príncipes e Vassalos. Os passos básicos acompanham os gêneros rítmicos marcha, xote, rojão e/ou baião.

Como elementos coreográficos, foram vistos além dos passos básicos, giros, contra giros, movimentos dos cordões em serpentina, em roda, avanço e recuo dos cordões e/ou de personagens durante sua encenação. Sugiro dar uma olhada nos vídeos abaixo.

1

**1. TERREIRO DA TRADIÇÃO – CANINHA-VERDE DE MESTRA GERTA**

www.youtube.com/watch?v=ddhHtxwMVvI

2

**2. CANINHA-VERDE DO IGUAPE 2019**

www.youtube.com/watch?v=QteAZ2C0cz8

3

**3. CANINHA-VERDE DO IGUAPE MESTRE EDVAR COM O CASAMENTO QUE A FAMÍLIA NÃO ACEITA**

www.youtube.com/watch?v=HYtTI4Ck97w

4

**4. CASA CRIATIVA PARTE 3 – CANINHA VERDE DO IGUAPE, MESTRE EDVAR ELIAS**

www.youtube.com/watch?v=Td9oT59MfgA

5

**5. CANINHA VERDE DO IGUAPE MESTRE EDVAR**

www.youtube.com/watch?v=iecqYas4GeM

6

**6. CANINHA VERDE EM EUZÉBIO**

www.youtube.com/watch?v=ule5f_P5tzc

A parte prática dos passos será vista com os Mestres Edvar, da Cana-Verde Iguape/Aquiraz/CE, e Maria José, da Cana-Verde do Mucuripe/Fortaleza/CE, com o auxílio dos docentes artistas envolvidos.

Existe também disponível na web/youtube imagens dos grupos Tradições Cearenses, Miraira e Raízes Nordestinas dançando a Caninha em seus processos de criação artística com esta estética tradicional que pode auxiliar a docentes em sala de aula.

Fig.22. Gerta e Maria José

Fonte: Foto Maria José

Fig.23. D. Gerta

Fonte: Foto Maria José

Fig.24. Sr Edvar



Fonte: Facebook

Fig.25. Mestre Edvar e a Cana-Verde do Iguape



Fonte: Facebook do Grupo

Fig.26. Cana Iguape com Poliana Santos presidente CCF



Fonte: Poliana Santos evento Mestres do Mundo

Cana-Verde do Iguape/Aquiraz – (Algumas informações) [24]

Acho importante fazer este contexto da Cana-Verde bem maior do que farei das demais danças, diante da situação já mencionada de ameaça de desaparecimento, devido às questões sociais e culturais que ora vivem. Destaco inclusive, a necessária entrada do Sr. **Edvar Elias de Oliveira** da Cana do Iguape e de **Maria José**, filha da D. Gertrudes da Cana do Mucuripe no edital Tesouros Vivos, de forma a incentivar o repasse e manutenção da expressão cultural enquanto a temos em seus territórios.

O Sr. Edvar recebeu a *Caninha* do pai dele, o Sr. Paulino Elias de Oliveira, já falecido (*1901-+1981). Nascido no Iguape em 1943, Seu Edvar vive de fazer artesanato, com cocos, corda, búzios, para vender durante suas viagens. Seu pai, o Sr. Paulino Elias de Oliveira, pescador do Iguape, foi quem manteve durante toda sua vida, não apenas a Cana-Verde, mas também o Coco e o Pastoril. É dele a voz que canta no disco Documento Sonoro da FUNARTE, que coloquei acima na parte relativa à música da Cana-Verde, cuja pesquisa é de Aloysio Alencar Pinto.

Apesar de não saber ao certo como a Cana-Verde chega no Iguape, Sr. Edvar destaca que desde pequeno seu pai dirigia a dança na colônia de pescadores. Conforme falou D. Francisca, desde a década de 90 do século XX, a Cana-Verde passou a ser atemporal, ou seja, ela não tem uma data especial para ser dançada, e assim ele resistiu apresentando-se sempre que contratada. Na época do Sr. Paulino, eles se apresentavam bastante em eventos da Emcetur [25], no entanto, durante a conversa, uma das participantes disse que o período da Cana anteriormente era de dezembro até o carnaval.

Durante as interlocuções, ficou claro que os personagens, os participantes, a história que contam, coincidem em muitos aspectos com os mesmos da Cana do Mucuripe, com pequenas variações coreográficas e musicais, acrescentando-se ainda a figura de um bêbado. Na indumentária, existe o fato de que, na Cana do Iguape, a participação feminina sempre atuou com saia e não usando bombachinha, imitando os homens como sempre ocorreu na Cana do Mucuripe. Apesar de não ser um modelo a ser seguido como cópia, mas sim,

[24] Entrevista com D. Francisca Elias de Oliveira, 41 anos, esposa de Edvar Elias de Oliveira Mestre da Cana-Verde do Iguape e D. Aurelina Oliveira e Silva, 56 anos antiga brincante da Cana, Pastoril e Coco. Fita cassete, 35 min. 1990.

[25] “A Antiga Cadeia Pública localiza-se na Rua Senador Pompeu. É um edifício de meados do século XIX que se converteu no Centro do Turismo da Cidade, sede do Museu de Arte Popular e do Museu da Mineralogia, entre outras coisas [...]” Fonte: http://www.granmarquise.com.br/post_concierge/emcetur/. Consultado em 15 janeiro, 2021.

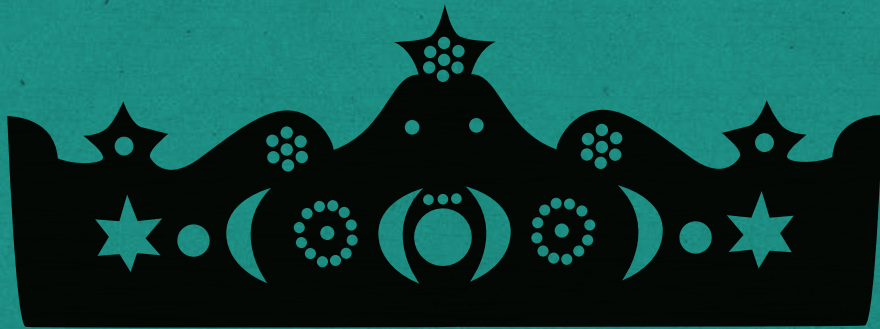
para deixar claro elementos estéticos ancestrais, descrevo de forma esmiuçada a indumentária quando a encontrei.

HOMENS: (brincantes comuns) calça verde, camisa amarela de punhos e gola verde, lenço verde, chapéu coberto de tecido verde com pena de pavão e espelho muito enfeitado, lenço vermelho no pescoço e lenço da mão. **MULHERES:** (brincantes comuns) saia até o joelho na cor verde, blusa amarela, lenço verde na mão, meia na cor da perna e chapéu igual ao dos homens, lenço vermelho no pescoço. **SAPATOS:** congas brancos. **PANDEIROS:** igual aos da Cana do Mucuripe. **NOIVA:** vestida de noiva normalmente *Noivo:* brincante comum com uma faixa vermelha **PADRE:** roupa de padre. **REI:** roupa no estilo Luís XV toda brilhosa, com mastro do Rei é um pedaço de pau enfeitado com fita amarela e verde com um grande laço na parte de cima, representando um pé de cana. **Príncipes:** roupa da corte. **PAIS DOS NOIVOS:** brincantes comuns **BÊBADO:** brincante comum.

A Cana-Verde Cearense tem relações com nosso estado em vários atravessamentos históricos e destaca o corpo do pescador que luta de forma invisível contra a especulação imobiliária no litoral, que, além de dificultar seu sustento, cria dificuldades para o seu festar. A Cana-Verde sofreu interferências governamentais e foi aos poucos perdendo as conexões com as razões sociais que sempre as motivou, não apenas a perda dos parentes queridos, mas também pelo fato da pressão de negação e de invisibilidade sofrida, além da crescente violência que hoje interfere nas comunidades.

Continuar dançando Caninha é dançar a festa e a beleza do povo do nosso litoral que deveria ser sempre festa, principalmente para o povo que vive nele e não tão somente para o turista.





* Módulo III *

Coco



Para fazer um estudo sobre o campo epistemológico do Coco enquanto expressão tradicional popular brasileira, eu teria que me debruçar em todo o universo de publicações sobre esta forma brincante nordestina, o que não é o objetivo deste ebook no momento. Entretanto, é importante pelo menos sinalizar uma compreensão geral do que se fala para situar a brincadeira dançante no Ceará.

Para Cascudo (1972), o Coco surgiu em Alagoas em forma de canto e dança coletiva, já os alagoanos Théo Brandão (1949) e José Maria Tenório Rocha (1984) dizem que provavelmente seu surgimento tenha ocorrido na “zona fronteira de Alagoas e Pernambuco no cordão de serras ocupadas no séc. XVIII pelo célebre Quilombo dos Palmares” (ROCHA, idem, p. 215).

No entanto existe registro da popularidade do Coco no Ceará feito por Juvenal Galeno (1865), informado por Pinto (1975) sempre com a característica de ter um puxador, embolador que vai tirando os versos enquanto os demais brincantes vão respondendo em coro, caracterizando a forma estrofe-refrão, e o tipo de gestualidade coreográfica que no local se firmou segundo o gosto de quem brinca. Pequenos registros desta expressão cearense constam em obras de Gustavo Barroso (1912)^[26], Aluysio Alencar Pinto (1975), Onélio Porto (1976), Colares (1978)^[27] e Oswald Barroso (1979) apud Seraine (1983).

Atualmente, nestes idos de 2021, nos deparamos com uma contribuição de estudos muito bons de jovens pesquisadores cearenses que vêm promovendo o conhecimento desta dança brincante como, por exemplo, os trabalhos de Amorim (2008) e Farias (2019, 2014, 2013).

A brincadeira do Coco existe no Ceará como *Embolada*, gênero musical diversificado presente entre cantadores, emboladores, coquistas, dançadeiras, favorecendo um universo pleno de criação de versos e rimas cada vez que é feito; e em forma de Dança brincante, podendo ser folia e devoção.

Giffoni (1964), em seus estudos sobre *Danças Folclóricas Brasileiras*, utilizou dos termos “Coco de Praia” e “Coco do Sertão” para detalhar características do Coco nordestino quanto ao local no qual ocorrem. No Ceará, esses termos se espalharam entre os grupos populares (Parafolclóricos) que faziam trabalhos dançantes para o *trade* turístico e que, de certa forma, serviu para organizar uma espécie de tipologia entre a juventude que foi conhecendo a dança a partir dessa difusão, principalmente na capital. Segundo Giffoni,

[26] Este foi o ano da primeira edição de *Terra do Sol* que teve posteriormente outras versões editadas. Acho importante destacar isso pois o contexto diz respeito a época no qual foi escrito.

[27] CEARÁ. Secretaria de Indústria e Comércio. Manifestações do Folclore Cearense. Fortaleza, 1978. Trabalho Elaborado pelo Departamento de Artesanato e Turismo e Empresa Cearense de Turismo.

Tanto o Coco dança, como música ou canto, abrange denominações variadíssimas, dependendo de circunstâncias especiais como: local (Coco de Praia, Coco de Sertão, Coco de Usina) , maneira de dançá-lo (Cavalo Manco, Tropel Repartido, Travessão, Sete e Meio}, além de nomenclatura específica, variável com o texto poético, musical, maneira de cantar, etc. [...] Quanto ao nome Coco, dão-lhe origem onomatopaica, outros ligam-no à agricultura e a própria fruta[...] pela relação entre a instabilidade da fruta que rola quando fora do coqueiro e o ruído, os giros e os movimentos circulares da dança (GIFFONI, 1964, p. 141-143).

A despeito da citação acima é conveniente sinalizar que, para quem vai fazer uma ação docente com a dança brincante é importante o entender as tipologias, formas, os territórios e características onde ocorrem, tendo sempre o cuidado de não generalizar, ou seja, fazer um “Coco de Sertão”, como se todos os grupos que dançam Coco sertão adentro fossem iguais, tivessem um formato geral, o que não se aplica.

A Embolada, Coco de embolada, Coco-de-improviso ou Coco de repente configura-se como um estilo musical nordestino com características próprias, possuindo várias formas e/ou variantes. No caso da **Embolada do Coco do Iguape**, especificamente de onde vêm as emboladas do **Mestre Chico Caçoeira**, os versos bastante métricos, rápidos e improvisados trazem uma poesia concentrada muito mais na rima do que no sentido do verso, simplesmente para poder brincar e facilitar o bate pé no chão, no qual os brincantes dançarinos promovem disputa pé/corpórea para acompanhar o ritmo de cada improviso. Sua embolada fala de amor, de Marias, de gias, da barra do dia, do farol e de tudo que pode propiciar rimas, afetos e risos, mas propriamente, fala do mar, o grande amor de todo pescador.

Mestre Chico Caçoeira canta Coco de embolada há 52 anos, aproximadamente. Ao som do ganzá, seus versos vêm da memória ancestral dos cocos praieiros cearenses, dos versos do velho Mestre Paulino, antigo cantador de Coco do Iguape e do improviso constante que caracteriza essa forma musical. As palavras surgem das delicadezas, do riso de cada dia para suavizar a luta constante que a vida impõe a estes velhos lobos do mar. São guardiões também da pesca na jangada e de todos os saberes que este fazer propicia.

É um dos mais antigos brincantes do coletivo da Dança do Coco e como eles mesmo dizem “não existe coco sem embolada, sem embolador”^[28], **assim, o guardião dessa brincadeira hoje é Mestre Chico Caçoeira** que está envol-

[28] Como certa vez me disse o “Gatinho”, um dos mais antigos brincadores do coco do Iguape em um bate-papo informal enquanto aguardávamos para entrar em um palco durante uma apresentação no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CE).

vido com o fazer constante deste grupo há mais de 50 anos, na localidade da praia do Iguape.

É importante destacar que em 2017 no encontro promovido pelo SESC com o nome de *Povos do Mar*, vários outros grupos de Coco mais recentes do nosso litoral utilizavam as velhas emboladas já conhecidas do Coco do Iguape considerando que há registros deles desde a década de 70 do século passado, a partir do Documentário Sonoro Folclore Brasileiro nº 32, cuja coordenação da pesquisa foi feita pelo cearense Aluysio Alencar Pinto. O grupo também já gravou um CD com as emboladas que circulam hoje em muitos lugares, inclusive, como já o disse, entre outros grupos nativos de cocos pelo litoral.

Considerando os grupos tradicionais populares (grupos folclóricos cearenses) não entendemos **por que o Coco do Iguape ainda não possui seu mestre reconhecido como Mestre da Cultura**, Tesouro Vivo do Ceará, pois este é um dos grupos que resiste e se renova na dinâmica tradicional local, mantendo seus saberes entre a juventude da comunidade pesqueira e outros, pois promove difusão onde pode, onde passa, onde circula.

Mestre Chico Caçoeira é pescador, acumulando os saberes da pesca artesanal em Jangada com o saber de tirar versos de improviso, fazer emboladas e mantenedor dos saberes, histórias, contos, lendas, saberes e fazeres referentes aos povos do mar, especialmente ao legado do local onde vive.

É importante destacar que o saber está com quem domina o processo criativo do saber ancestral de embolar, de fazer o improviso e dominar a arte de criar e fazer constante, e não apenas de reproduzi-las como ocorre com muitos que cantam a embolada decorada e que foi criada por Seu Chico Caçoeira, como vem ocorrendo em muitos cocos do Litoral Cearense. Muitos veem o coco apenas na arte do dançador, entretanto, o Coco é mais do que isso, ele é palavra, conjunto de rimas que têm as mais variadas formas, e de uma complexidade em seu processo de criação que se junta à arte de reproduzir palavra em ritmo no corpo, na areia do nosso litoral por quem dele se enamora. Segue abaixo, apenas como exemplo, uma das emboladas do Coco de praia do Iguape.

EMBOLODA MESTRE CHICO CAÇOEIRA**COCO CAFÉ**

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher vai tu
Não precisa se avechá
Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher tu
Fazer café pra nós tomar

Eita lá meu camarada
 Não me chamo de José
 E aquilo que Deus não quer
 E é besteira pelejar
 O meu dinheiro botei
 dentro da gaveta
 no copi da barboleta
 pra tocar fogo no ar
 Zé menino num diga palavra feia
 Quem andar por terra aléia
 Pisa no chão devagar

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

Eita lá meu camarada botei bojovi na sorte
 Que eu hoje brinquei com a morte
 Quase morro de apanhar
 Colega mana me agarrei com a caveira
 Comigo tem brincadeira
 Tem o coco de embolar
 Viva meu mante chegou lá onde eu queria
 Meia noite, meio dia, meio mareta, meio mar

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

Ei também morena linda
 Você morre fica louca
 Larguei um beijo na boca

Mandei ela se aquetá
 Olha menino que eu dormindo
 ninguém chama, você vá dormi na cama
 que eu vou dormi no sofá
 Oi dô na frente, de frente dô nas costelas
 Beije ela na janela
 Mas não pude me casar

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

E diga lá jangada nova
 Mete a proa não se afoga
 Vi o chiado na borda
 Vi e a água derramar
 E se o proero ta dormindo
 Se levanta passa o pano
 a porta tranca vire o mar
 que arrebentar
 Meti na proa, corri dentro dessa parcela
 Sacudi água na vela pega a rima e vai rimar.

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

Eita lá vamo simhora
 Que eu peguei de carretilha
 Você fosse eu também ia no tombo
 do maracá
 Coco de praia catolé coco da cunha
 Que eu tenho uma gata pisunha que
 danada pra miá
 Colega mano nunca diga que me deu
 Mas diga que briga mas eu que a minha
 rima é de amargar

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

Eita lá tava bolando La na cadeira do bola
 Jogador jogando bola, bolador bola jugar
 Colega mano desenrola o parafuso
 Bota o cabelo no udo e a bavá numero a
 Eu dô na cara dô venta e dô no oi
 Mulher que fica danoi que perde o jeito
 de embolar.

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

Eita lá colega mano nunca erre seu caminho
 Quizé mas eu pequenininho
 Que toca coco de embolar
 Você me atira e eu me deito e a bala passa
 Na catanga da fumaça vejo
 Nego pondiar

A minha faca fura osso de costela
 Meto a mão no cabo dela vou puxando
 devagar

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

Eita lá que embola pai que embola mãe
 que embola filho
 Eu também sou da família
 Porque não posso embolar
 Galinha preta juriti rola galega
 Topriguim que beija nega é a nega que me dá
 Colega mano nunca erre seu caminho
 Quizé mas eu piquinininho que pega a rima
 e vá rimá

Vai tu, vai tu, vai tu ô mulher
Tu fazer café pra nós tomar

Poderia dizer que, se precisasse destacar de uma forma sintética a estética dos Cocos dos litorais cearenses poderíamos apontar a roda, ou meia lua, a embolada, pois sem ela não tem coco, o bate pé, sapateado, acompanhando a embolada rítmica com as tramas de batidas de pé que depende da virtuosidade do dançarino brincador. A umbigada é um convite, para se dançar aos pares sempre soltos, buscando fazer o seu solo criativo. O canto coletivo repetindo a embolada ou o estribilho usando palmas é fundamental. A Indumentária principal é a antiga roupa do pescador cor marrom, tingida antigamente com a casca do cajueiro.

Fig.27. Coco do Iguape



Fonte: Foto do acervo de Klévia para o portfólio do Mestre.

Fig.28. Coquistas no Iguape, carron, Mestre no ganzá e roda festeira



Fonte: Klévia portfólio do Mestre

Importante destacar os companheiros inseparáveis da brincadeira: a caixa, caixão ou carron e o ganzá. Estes instrumentos dão o elemento rítmico necessário para promover a embolada e jogá-la no corpo dos brincantes, é o que movimenta a roda e sua energia, conectando todos em afeto, ócio saudável por meio de legado ancestral.

O primeiro registro musical da Dança do Coco cearense foi feito por Aluysio Alencar Pinto em 1975 para a Campanha de defesa do Folclore registrado no Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro de número 32^[29]. É muito importante o encontro com as emboladas que estão neste documentário que foi gravado em Iguape/Aquiraz e percebê-las circulando pelo litoral cearense e sendo mote para criação de muita rima e novas emboladas.

Em 2021, vemos a brincadeira da Dança do Coco como incentivo à revisão ancestral e à criação por brincadores e estímulos para encontros diversificados em muitas de nossas praias. Temos o **Coco do Trairi com Mestre Moisés**, diplomado Tesouro Vivo pelo Estado do Ceará e Notório Saber pela UECE. Mestre Moisés é descendente dos Pitaguary por parte de mãe e dos Tapuio por parte de Pai (povos originários do Ceará). Domina os saberes da pesca, da agricultura, da reza, da cura, no canto e na dança^[30]. O Coco acompanha toda a sua vida durante os momentos do ócio da vida comunitária e traduz as boas lembranças dos momentos familiares. Seus versos e rimas vêm da ancestralidade dos cantos indígenas e das influências afro já enraizadas na brincadeira corpórea e do que veio se integrando a partir de relações com outros nordestinos como alagoanos, norte riograndenses e paraibanos, nessas migrações comuns, motivados por melhores condições de trabalho.

O **Coco da Lagoa** traz **Mestre Moisés** com seu canto solo – coro (embolada e estribilho), carron, ganzá e pandeiro. Todos em meia lua, com seus brincantes alegres e com palmeio; na roda, cada verso e embolada estimula um casal de pares a ir ao centro e brincar com seus passos, ora imitando sapos, ora dando rasteira, em zigue-zagues. Às vezes vê-se também 4 pares ao centro, buscando sempre o riso na competição saudável entre os participantes.

[29] Audio disponível no digitalmundomiraira: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-tradicionais/>

[30] Para ver mais sugiro ver: X Encontro Mestres do mundo. Textos de Gilmar de Carvalho, Lourdes Macena e Simone Castro, Instituto Sociocultural e Artístico do Ceará, 2018.

Fig.29. Coco da Lagoa – Trairi – Mestre Moisés/ CE



Fonte: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/24968/>

Na localidade de Alagadiço – Canaan, no Trairi/CE, o Mestre nos diz que os “mais velhos, os antigos, iam tomar banho na Lagoa das Marianas, sapateavam, tomavam banho, né, foi crescendo, e aí eu tenho um símbolo da Lagoa [...]”^[31]. Esse lugar tem a simbologia da festa, do espaço de felicidade comunitária, do riso que flui nos pés e corpos de velhos, jovens e crianças. Ali, entre suas “iá, iás das Alagoas”, o tomar banho na Lagoa é a felicidade produzida na simbologia daquela roda.

Ali no Canaan, distrito de Trairi, tudo se mistura para ser festa, trabalho e comida. São homens e mulheres entre tarrafas, pescas, samburás, urús, beijus, tapiocas, rendeiras, almofadas e a roda do Coco Alagadiço, na figura deste homem simples que é Mestre Moisés.

[31] Doc. Cocos da Beira-Mar – SESC – direção Henrique Dídimo, 2012.

Fig. 30. Mestre Moisés – Tesouro Vivo do Ceará

Fonte: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/9193/>

O reconhecimento de **Mestre Moisés** como Mestre da Cultura, Tesouro Vivo Cearense, trouxe visibilidade ao grupo e reforçou a brincadeira na comunidade; esta política pública tem sido uma estratégia de fortalecimento desses saberes e fazeres e tem promovido interação destas danças em eventos e formações culturais e educacionais. Isso não significa que apenas quem tem o reconhecimento do estado se caracteriza como Mestre, pois sabemos que eles são bem mais, e estão espalhados nestes 184 municípios.

Mestre Hugo, também diplomado como Tesouro Vivo do Ceará, é quem está à frente do **Coco da praia de Majorlândia em Aracati**. Filho do Mestre Zé Mendes, que desde 1940 incentivou esta manifestação na praia^[32], quando envolveu a família na brincadeira que conheceu em Canoa Quebrada. Os “coqueiros”, coquistas, brincantes ou brincadores do Coco de Majorlândia brincam em roda tendo homens e mulheres intercalados e formando pares soltos para batidas de pés, ora com um, ora com o outro, tendo a roda sempre girando. A palma e o canto responsorial é uma constante, tendo os versos ancestrais misturados a outros que vão surgindo ali no eixo comunitário onde brincam.

[32] Fonte: <http://asabrazil.org.br/candeeiros/1477114200.pdf>

Fig.31. Mestre Hugo – Coco da Majorlândia/Aracati



Fonte: <http://asabrazil.org.br/candeeiros/1477114200.pdf> e
<https://www.anuariodoceara.com.br/perfis/hugo-pereira/>

Fig.32. Brincantes do Coco de Aracati



Fonte: <http://asabrazil.org.br/candeeiros/1477114200.pdf>

Importante saber que, apesar de tudo o que socialmente essas comunidades litorâneas vêm sofrendo com a especulação imobiliária, os grupos têm se utilizado de sua brincadeira para impulsionar seus corpos para a resistência necessária, por meio da alegria que isso produz. É o que Santos (2019) diz sobre transformar corpos sofredores em corpos jubilosos pela alegria, pois “o corpo torna-se vivo e animado especialmente na dança” (SANTOS, 2019, p. 145).

Quando falamos em força, resistência nas tramas da dança do Coco, adentramos para a estética da **Dança do Coco cearense pelos sertões**, diante do fato de que muitos deles são permeados principalmente por mulheres trabalhadoras, como é o caso dos Cocos que destacamos abaixo:

Fig. 33. Mestra D. Edite do Crato



Fonte: <https://monkeybuzz.com.br/materias/dona-edite-do-coco-em-brincadeira-e-coisa-seria>. Foto: Felipe Scapino.

Fig.34. Coco das Batateiras (Crato)

Fonte: diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/nova-mestra-da-cultura-do-ceara-comanda-um-grupo-de-coco-feminino-ha-40-anos-na-cidade-do-crato-1.2187134

O grupo de Coco das Batateiras^[33] foi criado em 1979 por D. Edite Dias de Oliveira para comemorar o dia do Folclore fazendo sua primeira brincadeira no Crato, na Praça Sé. Hoje reúne 17 agricultoras que se inspiram em seu cotidiano, na vida que levam, para a criação dos versos que embalam suas cantigas.

Nós somos todas agricultoras. E, no caminho da roça, na palha do feijão, na queda do milho, no xaxado do feijão, no mexidinho das folhas, com aquele chacoalho, às vezes a gente pega com uma música que a gente já tem, e aí junta tudo em uma roda de coco”, (Informação oral - DONA EDITE citada por RODOLFO SANTANA, 2021)^[34]

[33] Bairro Gizélia Pinheiro

[34] SANTANA, Rodolfo. A tradição cearense da dança do coco pelas toadas de Mestra Edite. 15/02/2021. Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2021/02/15/a-tradicao-cearense-da-danca-do-coco-pelas-toadas-de-mestra-edite>

E assim, a dança do Coco vai tecendo essas experiências de amizade, afeto, solidariedade e felicidade por tudo o que um coletivo de práticas comuns pode fomentar. É o que acontece também com o grupo “**Amigas Saber**” fundado por Maria Nogueira “conhecida por **Maria da Santa**, 56 anos, agricultora” (FARIAS, 2014)^[35], e o **Coco Frei Damião** fundado pela **Mestra Marinês**, o coco da SCAN (Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados) de Dona Ana ou Naninha.

Fig. 35. Mestra Marinês



Fonte: Mapa Cultural de Juazeiro do Norte

Fig. 36. Coco Frei Damião



Fonte: Redes sociais do grupo

[35] FARIAS, 2014 – As mulheres entram na dança: (re)inventando uma tradição. Disponível em: http://www.uece.br/eventos/2encontrointernacional/anais/trabalhos_completos/138-7226-10112014-232410.pdf

Conheço os Cocos do Cariri dançando, por lá e aqui, e lendo Figueiredo Filho, além de me envolver com todos os incentivos do folclorista Elói Teles de Moraes, popularmente conhecido como Mestre Elói, e tudo o que pude viver nesta vida no Juazeiro/Crato/Barbalha de Padre Cícero, Frei Damião e Santo Antônio. No entanto, aqui preferi atualizar o vivido a partir dos estudos de Cocos de Camila Farias, que recomendo aos leitores para aproveitarem os trabalhos que cito em suas referências. Também procurei trazer a presença desses grupos e mestres na vida cultural atual por meio das redes sociais dos grupos citados e experiências recentes durante evento dos **Mestres do Mundo**. Nossa dança precisa se revestir da historicidade que acompanha esses grupos, sua resistência e sua fé tradicional, porém sempre atual.

Apesar de cada grupo ter sua especificidade nesta pluralidade de Cocos, podemos dizer que a **estética dos Cocos de Sertão Cearense** possui, de certa forma, estes elementos: a Roda cirandeira (mãos dadas) ou com palmeios durante os versos, passos de sapateios específicos, dependendo de cada grupo de coco, executados durante o estribilho, e a umbigada, que pode ser feita destacada ou apenas com uma pequena vênua e ter sapateio aos pares isolados. Vestimenta: sempre com estampas florais com cores quentes. Elas - saias rodadas, blusas com bicos, babados, flores no cabelo ou chapéu. Tamanco ou chinelo de sola. Eles - calça de uma cor só, camisa estampada ou xadrez, chapéu preto ou de palha, arrumados, lenço no pescoço ou não, pano passado (as vezes). Como diz. D. Edite:

“Formamos uma roda. Uma pega na mão da outra, como se fosse um outro tempo, das brincadeiras que eu fazia quando era miudinha. É como uma ciranda”. [...] Vai rodando, vai cantando, vai rodando, vai cantando. Bato as palmas, tudo lindo. Aí já vai dar a roda, vem as pisadas, e os cavalheiros tiram as damas para dançar. Três passinhos para cá, três passinhos para lá [...] *‘Minha sabiá, minha zabelê / Toda madrugada eu sonho com você / Se você duvida, eu vou sonhar pra você ver’* (GARCIA, 2020)^[36]

O dançar brincante está em suas vidas comunitárias muito além do passo, pois essas gestualidades trazem o corpo do trabalho e da luta para reivindicar, por meio da alegria que entrega ao outro, aquilo que lhe é devido.

[36] GARCIA, Cecília. D. Edite do Coco em: brincadeira é coisa séria. 22/4/2020. Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/dona-edite-do-coco-em-brincadeira-e-coisa-seria/>

Para se aproximar de sua estética dançada, passos, gestualidade corpórea, embolada e figuras sugiro ver:

1

**1. COCO MAJORLÂNDIA**

www.youtube.com/watch?v=HCSJWXYSbOc

2

**2. OFICINA DA DANÇA DO COCO DA MAJORLÂNDIA**

www.youtube.com/watch?v=FED-rCbdy44

3

**3. DANÇA DO COCO DO TRAIRI**

www.youtube.com/watch?v=cWZOEJU_FDs

4

**4. MESTRE MOISÉS – MESTRE DA CULTURA DO CEARÁ E DE TRAIRI**

www.youtube.com/watch?v=sm5LZcfcMys

5

**5. DANÇA DO COCO DO IGUAPE**

www.youtube.com/watch?v=t1IGTFsblRg

6

**6. MULHERES DO COCO DAS BATATEIRAS**

beirasdagua.org.br/item/mulheres-do-coco-da-batateira-cratoce/

7

**7. COCO FREI DAMIÃO – MINI DOC.**

www.youtube.com/watch?v=b8G0cfaauU0

8

**8. COCO FREI DAMIÃO**

www.youtube.com/watch?v=HYcwNwSKdh8

Para utilizar músicas dos grupos citados, cantando com seus alunos, dançarinos, amigos e amigas sugiro ver:

9

**9. MESTRES NAVEGANTES DISPONÍVEL NA WEB**

soundcloud.com/mestres-navegantes/sets/coco

10

**10. CD COCO DO IGUAPE**

www.digitaldamusicacearense.com.br/album/aquiraz-ceara/

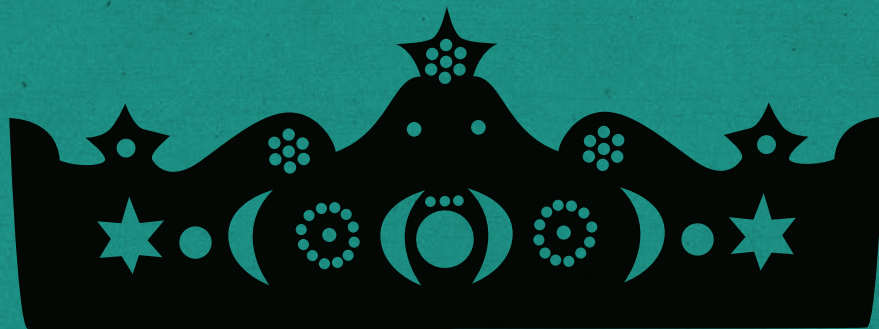
11

**11. CD ISPINHO E FULÔ**

www.digitalmundomiraira.com.br/miraira/grupomiraira/producao-musical/

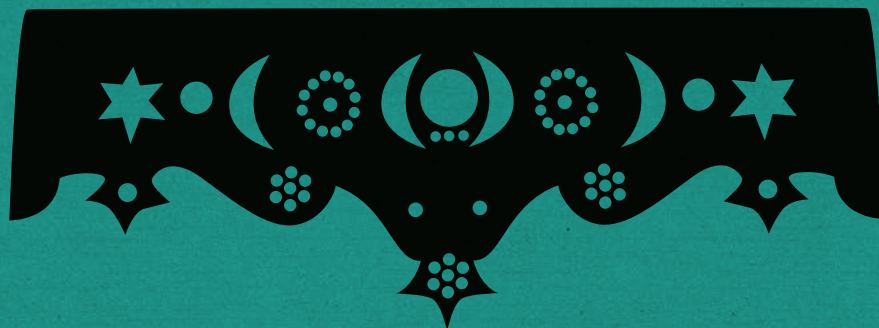
Para finalizar, continuo lembrando que a única forma de salvaguardar os elementos das danças tradicionais populares é dançando, é pelo corpo que guardamos e estabelecemos toda a compreensão da dança, sentindo-a. Por isso, dance Coco!





* Módulo IV *

Bumba Meu Boi



Na abordagem docente em dança é importante considerar a brincadeira do Bumba-meu-boi^[37] como uma Dança Dramática, conforme foi cunhado pela primeira vez por Mário de Andrade entre 1934 e 1944 em seu livro Danças dramáticas do Brasil, e que foi publicado em várias edições brasileiras.

Como danças populares recaem em vários tipos de dança, inclusive tradicionais e outras não, o termo serve para designar dentro do universo das danças tradicionais aquelas “expressões espetaculares^[38] com características específicas, que se utiliza de dança, música, representação, ritos, crenças e brincadeiras de caráter ancestral” (SOUZA, 2014, p. 44).

O contexto de dramático utilizado neste trabalho foi amplamente estudado em minha tese doutoral (2010-2014) buscando compreender as especificidades desse tipo de dança e, por isso, aqui, ele nos serve bem. Assim, compartilho a relação estabelecida para a compreensão dessas representações adornadas com o espetacular, impregnada de momentos cômicos, com partes solenes, sacras e/ou trágicas.

Há um traço comum a todas as formas de expressão dramática, quer simples, quer complexas, [...] que se manifesta tanto nas representações ao ar livre dos povos ágrafos como no teatro moderno. [...] Todas as representações têm estruturas; todas manifestam as unidades que distinguem qualquer produção artística. Há ali um princípio e um fim. Há sequência no tempo, e no episódio. Há um sentido de progressão - de culminância - quer a tradição do grupo o conceba em termos de aumento ou diminuição de tensão, ou num padrão mais flexível. Todas essas representações, embora se possam integrar com outros aspectos da vida, diferenciam-se claramente da marcha ordinária da mesma. [...] A representação significa um corte na vida habitual. (HERSKOVITS, 1963, p. 234)

Importante destacar que o drama presente nas expressões da cultura folclórica tem argumentos que podem variar em complexidade e estrutura. Há um complexo sistema mitológico fragmentado nos rituais dramatizados. Criado e solidificado pelo povo e em meio a este, o drama ocorre, muitas vezes,

[37] Nesse trabalho, utilizo-me de partes de minha tese doutoral adaptadas aqui ao nosso curso. As pesquisas foram desenvolvidas de 2010 a 2013. A experiência com a brincadeira Boi no meu estado sertão adentro serviu para reflexões dos apontamentos.

[38] Para saber mais sugiro ver; BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In : Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia. Salvador: P& A, 2007, pp. 21-42. E PRADIER, Jean- Marie. Etnocologia. In: BIÃO, Armindo e GREINER, Christine. In: Etnocologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

para honrar os antepassados ou simplesmente para renovar-se, ou ainda para agradecer pela fertilidade do solo, pela chuva, pela vida.

A brincadeira do Bumba-meu-boi, enquanto Dança Dramática, existe em quase todos os estados brasileiros com nomes, personagens, elementos distintos, próprios da dinâmica cultural que os envolve, mas sempre com trama interligada e motivada a partir de um boi famoso e predileto de alguém. Com muitas variantes, ela se difundiu por todo o nosso país, inserindo-se como prática no calendário festivo, de acordo com cada região. Dessa forma, vamos encontrar essa dança/teatro ancestral no ciclo natalino, momino e junino, seguindo a dinâmica e sentido da comunidade que o faz. O enredo consta de

ampla variedade de suas encenações, o tema da morte e ressurreição do boi emerge seja diretamente, seja de forma alusiva. Em torno desse episódio dramático, agregam-se variados personagens. Há bois que não revivem e cujos corpos são simbolicamente partilhados, e há casos em que ele não morre, simplesmente 'foge', desaparecendo no fim da festa para retornar no ano seguinte.^[39]

Em cada lugar do Brasil essa dança recebe um nome para categorização como Boi pintadinho, Boi tinga, Bumba boi, Boi bumbá, Boi de mamão, Cavalo marinho, Boi de reis, Reis de bois e Bumba-meu-boi, como costumamos chamar no Ceará, principalmente em Fortaleza e Sobral. Além do nome que caracteriza a brincadeira nesse ou naquele lugar, cada boi recebe um nome que o particulariza e o distingue de outro no local onde existe. Por exemplo, o **Boi Paz no Mundo** é um bumba-meu-boi da cidade de Sobral, no Ceará, entre tantos outros bois da cidade sobralense, como os bois Tira Rosa, Girassol, Estrelinha, Caiçara, Guarani, Floral e Alagoano, entre outros.

Diante da grande e diversificada presença do Bumba-meu-boi em território brasileiro, provavelmente, essa Dança Dramática é a que possui mais estudos realizados por pesquisadores. Somente para exemplificar, citamos os trabalhos de Andrade (1959), Gustavo Barroso (1949), Borba Filho, (1982), Lima (1982), Azevedo Neto (1983), Cascudo (1984), Rocha (1984), Pellegrini Filho (1986), Soares (1978), Gomes Sá (2007), Oliveira (2006), França (1981), M. Lourdes Ribeiro (1980), Cécio (1984), Ferreira (1985), Menezes (1987), Cardoso (2005), Peres (2007), Reis (2010), Oswald Barroso (1996,

[39] Tesouro do Folclore e Cultura Popular Brasileira, CNFCP. Disponível em <http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002040.htm>. Acesso em 20 de julho de 2013.

2007) e Carvalho (2005). Também o que se percebe é que a brincadeira do Boi, no Estado do Maranhão, é a que possui mais registros.

Ao verificar aspectos históricos sobre o elemento fundante do Bumba-meu-boi, percebe-se uma predominância nesses autores das relações da origem dessa brincadeira com o ciclo do gado no Brasil; com interações festivas surgidas entre escravos, trabalhadores da roça e povo pobre dos engenhos; ou advindas da fusão de elementos das etnias branca, negra e indígena; ou, ainda, de elementos predominantemente ibéricos.

Silva R. (2008, p. 16) afirma que “as práticas das brincadeiras que possuem o boi como um elemento de destaque, transcendem tanto o Nordeste quanto o Brasil”. Não apenas na Europa, mas também nas Américas como, por exemplo, o relato de uma dança dramática mexicana descrita em 1941, contribui para se afirmar que, em muitos lugares do mundo, existe dança dramática onde dançarinos circulam e brincam com a figura de um boi. A afirmação de Azevedo corrobora essa assertiva:

Alguns estudiosos tentam relacionar o Bumba-meu-boi ao ciclo do gado no Nordeste. Para aceitar a hipótese, esta manifestação folclórica deveria ser um fenômeno apenas nordestino ou, quando muito, brasileiro. Ou então: aceitando-se isto como verdade, teríamos que aceitar a existência, em vários outros países do mundo, de um ciclo do gado também. (AZEVEDO NETO, 1997, p. 20)

Entretanto, verifica-se que os espaços nordestinos de pastoreio e a participação predominante de pessoas de comunidades simples, bem como figuras que destacam as etnias citadas, são comuns a essa Dança Dramática no Brasil. Digamos que, se o ciclo do gado não servir como elemento de origem, pelo menos favorece uma compreensão de sua difusão em lugares onde o boi era ou é elemento primordial nas formas de vida que se leva e em suas práticas. No entanto, chamamos a atenção para o fato de que isso não nos leva a uma verdade única, considerando todos os contrapontos e a diversidade histórica que vamos encontrando aqui e ali, e que nos obriga a buscar saber, em cada lugar, como essa dança se fixa e se mantém em constante dinâmica com os elementos sociais nos quais circula. Ademais, para entendimento e compreensão de cada aspecto, é necessário o diálogo com os sujeitos dessa prática, pois as comparações de ordem generalista favorecem equívocos e diagnósticos distantes dos significados que realmente têm.

No caso específico cearense, essa relação concentra-se no ciclo do gado e em toda a importância do Boi na vida peculiar do homem simples do Ceará. Citamos aqui alguns grupos de Bumba-meu-boi que nos serve de estética local: Boi Ceará – Mestre Zé Pio (Fortaleza), Boi Ideal – Mestre Panteca (Sobral – falecido, legado continua com o neto), Boi Juventude (Mestre Ciro – Fortaleza), Boi Paz no mundo – Mestre João (Sobral, neto Mestre Panteca), Boi Pai do Campo da Faceira (Limoeiro do Norte), Boi Coração – Mestre Luciano (Ocara), Boi Estrela – Mestre Piauí (Quixeramobim – mestre falecido, legado continua com a família), Bumba-meu-boi – Mestre João Mocê (Granja), entre outros.

Neste módulo, utilizo o universo da pesquisa que fiz em três brincadeiras de Boi: o Boi Ceará, Boi Juventude e Boi Paz no mundo. Nada aqui é uma verdade inteira e única. Nosso desejo neste curso é compartilhar reflexões sobre a estética plural dessas brincadeiras com o objetivo de possibilitar experiências educativas culturais com elas, que resultem no desenvolvimento do sentido de coletividade, processo colaborativo para tornar a vida mais simples, afetividade e competência para dançar e viver essas brincadeiras. Diante disso vou destacando os elementos estudados, baseado nas experiências de aprendizagem nos bois citados e na prática de vida como artista/docente/pesquisadora.

O mais importante é, ao precisar favorecer uma experiência dançante desta brincadeira é imprescindível uma imersão nos aspectos de historicidade, localização, contexto social e sentidos do que vai lhe servir de estética.

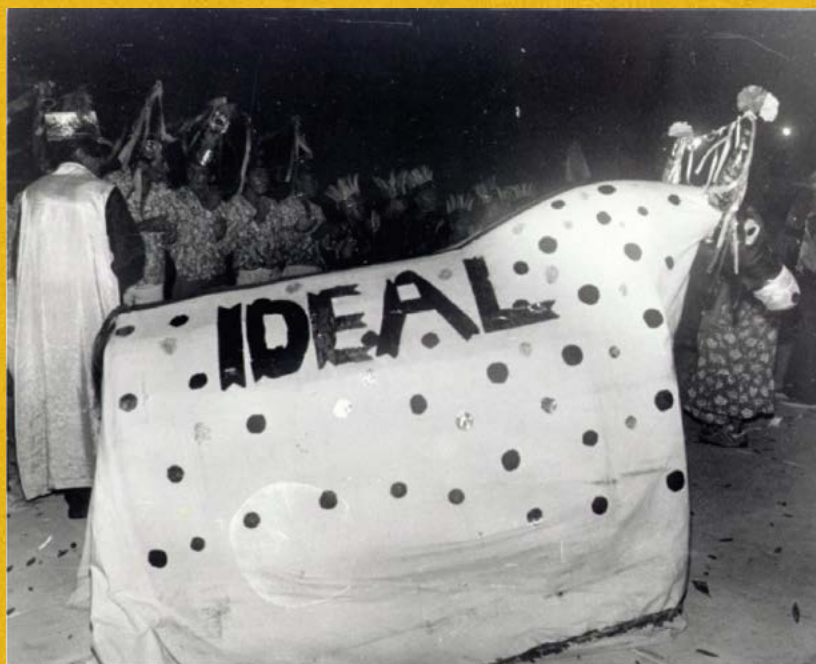
O primeiro mestre diplomado no Ceará como Tesouro Vivo da Cultura com a brincadeira do Boi foi o Mestre Panteca, em 2004. Mesmo sem conseguir saber exatamente por meio de dados históricos concretos o elemento fundante (criador e criatura) do Boi de Sobral, é certo que ele se difundiu de forma conjunta e paralela ao desenvolvimento do município e que sempre teve uma aceitação enorme nas comunidades, mesmo no período em que foi perseguido e denegrido pela elite e pela imprensa.

Apesar de se ter conhecimento da existência de várias dessas brincadeiras circulando na vida do povo sobralense ao longo de sua história, foi o título de *Tesouro Vivo da Cultura* concedida ao Mestre Panteca, em 2004, que trouxe dignidade, alteridade e reconhecimento a essa Dança Dramática na cidade.

Fig.37. Mestre Panteca, Sobral/CE



Fig.38. Boi Ideal (1970), Sobral/CE – acervo MIS



Frota (1953, apud CARVALHO, 2005, p. 78), faz referência à existência da brincadeira do Boi em Sobral desde o tempo colonial e o interliga à Fazenda Caiçara e ao ciclo do gado, enquanto motor da economia local. O fato de a Fazenda Caiçara possuir localização inserida nas rotas das boiadas na época do charque favorece a compreensão da forma como a *brincadeira do Boi* (como se referem os sobralenses) proliferou e ainda prolifera, mantendo-se espalhada entre crianças, jovens e adultos nos mais diversos bairros e distritos de Sobral.

Após a morte do Mestre Panteca, os dois netos, Luciano Mendes e João Batista Mendes, retomaram a brincadeira e batizaram-na com o nome de Boi Paz no Mundo. Para eles, o **Boi Paz no Mundo** é uma continuidade do Boi Ideal, cujo saber faz parte da vida cultural do povo de Sobral. Após a morte do avô, o desejo de garantir a memória e a preservação da felicidade do brincar trouxe a decisão de dar continuidade ao boi. Por respeito a um entendimento de que o Boi Ideal pertence a todos os filhos, decidiram batizar com outro nome o boi que seria deles dois, assim, poderiam dar continuidade ao criar, assegurando, no entanto, a memória festiva e os saberes do Mestre Panteca.

Personagens, figurino, adereços, músicas, textos e outras caracterizações

O Bumba-meu-boi possui personagens humanos animais e fantásticos. Aqui cito e trago alguns da infinitude que existe sertão adentro pois, além do que já se constituiu como imprescindível, cada Mestre vai criando e incorporando a cada tempo o que é interessante para sua brincadeira.

Apesar de mencionar várias vezes o Babau (elemento fantástico do Bumba-meu-boi cearense) como um de seus personagens, nas diversas vezes em que vimos o Boi de Sobral, não identificamos essa figura, apesar de a conhecer em outros Bois. Os personagens humanos do boi sobralense são o Bascarrasco^[40], o Cazuzá, a Donona ou Donana, o Mateu e o Liseu, os Galantes, e os Índios.

O Bascarrasco é quem comanda o espetáculo, dando entrada e saída aos personagens e estabelecendo a sequência da vez. É uma espécie também de puxador dos temas musicais, de onde resultam as dançadas e representações.

[40] Carvalho (2005, p. 78) escreve Bás Carrasco e destaca a associação da palavra a Vaz Carrasco, pai das sete irmãs de onde descendem várias famílias do Acaraú, citando a obra do bispo D. José Tupinambá da Frota (1953). Preferimos escrever aqui da forma como sempre escutamos pronunciado por brincantes e Mestre, tudo junto como uma única palavra.

Sua vestimenta é, a cada ano, criada por quem faz a personagem ou pelo dono ou pela direção do Boi. No entanto, todos utilizam um chapéu com penachos, lembrando antigos colonizadores lusos. Os tecidos acetinados, atualmente, são os mais preferidos.

Cazuza (véio/véi Cazuza) representa um coronel e/ou vaqueiro, marido da Donona: eles são os donos do Boi. É ele que sempre instiga os vaqueiros a saber como e onde está o Boi, razão de ser da festa. Veste-se a cada ano com uma caracterização específica e singular. É um estereótipo cômico do Coronel, utilizando sempre uma máscara bizarra e criativa que lhe possibilita uma característica ímpar, pois a cada ano sua caracterização, enquanto personificação do que representa, é particularmente própria. Sua ação cênica é livre, mas seu improviso está sempre em parceria com as loucuras da Donona, auxiliando também Mateus e Liseu, para amansar o Boi e a Burrinha.

Donona (Dona Ana, Don`Ana) é um homem vestido de mulher. É a Cati-rina dos bois sobralenses. Usa um vestido estampado, tem peitos enormes, grandes ancas e pode usar peruca, chapéu, laço ou outro adorno; pode ter cara tisonada de preto ou pintada de branco ou então limpa, sem tinta alguma, mas usa batom vermelho ou outro destaque na boca.

Fig.39. Bascarrasco, Sobral/CE



Fig.40. Bascarrasco, Sobral/CE



Fig. 41. Véio Cazuza, Sobral/CE



Fig. 42. Cazuza, estripulias^[41]
e o riso do povo, Sobral/CE



Fig. 43. Donona e Prefeito



[41] Algazarra, brincadeiras.

Utiliza sempre um chicote com o qual faz medo às crianças, pois é comum na roda ela buscar oportunidades para dar chicotada nos meninos. Aqueles mais danados ficam intimando para ela correr atrás, outros preferem olhar de longe, não se arriscam. A Donona tem a função de garantir boas gargalhadas da plateia. Sua atuação é totalmente improvisada e articulada com o velho Cazuzu. Depois do Boi, são as personagens sempre esperadas, eles dois e os vaqueiros Liseu e Mateu. Quanto melhor eles forem, melhor será o boi.

Mateu e Liseu são dois vaqueiros empregados da fazenda que têm obrigação de dizer como e onde o Boi está. Em conjunto com Donona e Cazuzu, conduzem a parte cômica da festa. Sua vestimenta também é própria da criatividade de cada um e a cada ano se reinventa, recria e cria, sempre a partir dos elementos estéticos que lhes chegam e são possibilitados. A máscara que cada um usa é o elemento ancestral que se eternizou, no entanto, como tudo na tradição, pela dinâmica se reconstrói e se renova, a cada ano ou vez em que é encenado.

Galantes são os brincantes que formam os cordões ou filas que garantem dançadas, passos, palmas e respostas cantadas. No caso do Boi Paz no Mundo, eles formam dois grupos, cada um utilizando uma cor que o determina e distingue; no ano de 2013, foram as cores vermelha e azul. Em muitos registros desse tipo de dança brincante, observamos a predominância dessas cores utilizadas pelas personagens galantes, entretanto, em Sobral, pela diversidade de bois que existem, vamos encontrar a utilização de várias cores e não somente vermelho e azul.

Índios são as personagens estabelecidas em cordões e, no Boi Paz no mundo, preferencialmente formada por elemento feminino. No passado, era visível a ausência da mulher nessas brincadeiras, fato registrado inclusive por Borba Filho^[42] quando enfatizou que a presença delas era apenas como “cantadeiras”. Atualmente, no Ceará, elas estão no Boi Paz no Mundo como índias e em outros bois fazem as personagens damas, pastoras, rainhas, ou até dançando como galantes se necessário for.

Como Índios, vestem-se de saiotos de tucum com ornamentos coloridos dos mais diversos tipos de materiais. Criam, pintam, recortam as próprias penas de vários tipos de papéis, criando cocares de sua própria imaginação e não se reportando a essa ou àquela tribo ou etnia. Nos bois sobralenses, para uma representação indígena cabe tudo e mais um pouco do que estiver no imaginário de quem faz e cria os trajés.

[42] Em entrevista para o documentário “O que temos, o que somos”, TV Pernambucana, em 1982. Disponível com a autora desta Tese. (Doc. 6)

Fig.44. Boi Caiçara, Sobral/CE



Fig.45. Donona Boi Guarani



Fig.46. Liseu, Sobral/CE



Fig.47. Mateu, Sobral/CE



Fig.48. Galantes azul, Sobral/CE



Fig.49. Galantes vermelho, Sobral/CE



Fig.50. Cordão de índios, Sobral/CE



Fig.51. Cordão de Índios e autora



Fig.52. Diversos grupos de índios de bois juvenis de Sobral/CE



Os personagens animais, quando os vi, são Cavalo Marinho, Caboré, Burri-
nha, Zebrinha e Boi.

O Cavalo, cavalinho ou cavalo marinho é uma personagem animal de
grande importância afetiva nessa brincadeira, pois depois do Boi é o mais des-
tacado. Consiste numa armação de madeira ou papelão imitando um cavalo
caprichosamente trabalhado. Ele é aberto no centro onde o brincante entra e
faz de conta que está montado.

O galante que dança no cavalinho usa uma capa que se estende por cima
deste e sua dança utiliza um passo miudinho que dota de delicadeza sua
apresentação. O cavalo, no ciclo do gado e na vida do interior, sempre teve
uma importância enorme, pois além de servir de montaria, de condução, tam-
bém foi e é o companheiro na lida cotidiana. Nos bois sobralenses, é visível
a importância deste na dança dramática Boi, onde se percebe que, na vida
simples desses homens e mulheres que brincam e lutam, cavalo e boi são par-
ceiros necessários, presentes e inseparáveis.

Fig.53. Cavalinho e galante, Sobral/CE



Fig.54. Cavalinho e galante



Caboré ou Caburé é uma personagem feita por uma criança para representar melhor a pequena coruja. É muito esperado pelo público infantil pela forma engraçada como dança. Utiliza braços postiços feitos com madeira, que estão sempre esticados, e uma grande cabeça, o que deixa sua encenação mais cômica.

A Burrinha, dos personagens animais, é a que sempre está presente no Bumba-meu-boi. Ela se configura como uma personagem independente e tem parte específica. No entanto, verificamos que na cidade sobralense, em alguns bois, Cavalinho e Burrinha às vezes se misturam, um passa a ser o outro e vice-versa.

A Burrinha também é feita de uma armação de madeira, papelão ou cipó, vazada no centro para a entrada de quem brinca, dando a impressão de que se está montado nela. Usa um saiote estampado ou colorido, que lhe permite movimento dinâmico enquanto dança e corre atrás dos brincantes. Sua apresentação também encanta a todos pela meiguice e singeleza. Também é reconhecida por todos por causa do animal caseiro, colaborador e participante das mais diversas tarefas do interior do Estado.

A Zebrinha é outra personagem animal que traz também o corpo vazado como o da Burrinha, permitindo que o brincante dance como se estivesse montado. Sua ação cênica se assemelha à da Burrinha de outros bois quando ela entra, dança, brinca faceira e vai embora. Em 2013, o brincante que a conduzia utilizava uma capa dourada e um elmo na cabeça, parecendo um soldado romano, semelhante ao de alguns reisados do Cariri.

Fig.55. Cavalo, Liseu, Mateu



Fig.56. Caburé (2006),
Sobral/CE



Fig.57. Caburé (2013),
Sobral/CE



Fig.58. Caburé e Liseu,
Sobral/CE



Fig.59. Corpo Boi e Burrinha, Sobral/CE



Fig.60. Detalhe da cabeça Burrinha, Sobral/CE



Fig.61. Fonte Mestre João Brincante e Zebrinha, Sobral/CE



O Boi é o personagem central e, portanto, é sempre esperado por todos, mas só participa do meio para o final da apresentação. Nele, concentram-se a habilidade e a criatividade do grupo para que saia mais bonito e encantador a cada ano. Foi feito, durante muito tempo, com cipó e revestido com esponja para não machucar o corpo do brincante. É importante destacar o que está nessas expressões culturais e que vai bem além da cena quando eles brincam/representam/são/rezam/agradecem, pois se não acompanharmos a intrínseca relação do homem que cria com o meio em que vive, por mais que se tente, será difícil entender a essência do que é criado e o tipo de beleza que se concentra ali, pois estaremos sempre relacionando ao tipo de arte eurocêntrica que nos foi e é ensinado na formalidade do espaço educativo.

Ao olharmos o boi pulando, pinotando, dançando, fazendo graça e promovendo afetos, dificilmente vemos ali um homem a passos largos se embrenhando na mata para escolher o melhor cipó (que não pode estar verde, pois deixa o boi pesado demais), usar no matagal o facão para o corte certo, amarrar o cipó escolhido, pôr nas costas e trazer de volta para casa, para começar a estruturar o corpo do boi amado.

Hoje, se busca sempre novos materiais que possibilitem diminuir peso, que promovam conforto para o brincante e possam favorecer movimento e flexibilidade. É preciso muita habilidade para a colocação de chifres de verdade e a construção da face com artefatos diversos, deixando-a o mais próximo possível da cara de um boi de verdade. Não se utiliza recorte ou vazamento no centro, obrigando o brincante a dançar embaixo do Boi e não como se estivesse montado, como ocorre com o Cavalinho e a Burrinha.

Diferentemente do Maranhão, quando o miolo do boi dança praticamente em pé e por isso o saiote é bastante comprido, no Ceará, e especialmente em Sobral, o homem que dança embaixo do boi tem que dançar meio curvado para fazer a corporalidade mais aproximada do boi que se conhece, o que exige bastante esforço físico do brincante. O boi cearense é do tamanho original do boi de verdade, de preferência do boi zebu. É um boi enorme, gordo, diferente do boi maranhense, que é pequenininho.

Fig. 62. Escolhendo o cipó para fazer,
criar o corpo do boi, Sobral/CE^[43]



[43] Bois e Reisados de Sobral. Direção de André Persi com produção de Moisés Magalhães e Fábio do Nascimento. Financiado por MINC/UNESCO/BID por meio do Iphan, projeto Monumenta, Sobral: janeiro de 2007. Documentário em DVD. (Doc. 5)

Dançar embaixo do boi exige destreza, habilidade, domínio rítmico e generosidade, pois, apesar de ser o personagem que faz mais sucesso, para não tirar o encantamento das crianças, muitas vezes o miolo^[44] não se mostra, e o boi é apenas aquilo que se vê.

O pano do boi é o tecido que cobre seu corpo a cada ano. Alguns grupos permanecem com o mesmo pano, buscando com isso favorecer identidade, economia e praticidade. Outros investem em um novo pano, como é o caso do Boi Paz no Mundo, que traz sempre novidades, plasticamente falando.

Além desses personagens, o Boi Paz no Mundo traz também o Carneirinho e a Girafinha que não estavam presentes nos anos de 2010 e 2013, quando obtivemos a maior parte das fotos, mas foram mencionados a todo momento por serem integrantes do antigo Boi Ideal.

Os artistas dessas brincadeiras são, na maioria das vezes, criador e criatura, pois tanto atuam cenicamente como costuram, engomam, pintam, carregam caixas, malas e bichos. Tudo o que está ali flui deles mesmo, do próprio grupo, e esse tipo de organização é importante para a atuação do ator como docente.

Fig. 63. Boi Caiçara, Sobral/CE



Fig. 64. Boi Estrela, Sobral/CE



[44] Como é chamado/conhecido por alguns, o “miolo” é o brincante que dança embaixo do Boi.

Fig.65. Boi Guarani, Sobral/CE



Fig.66. Boi Tropical, Sobral/CE



Fig.67. Boi Paz no Mundo, Sobral/CE



Fig. 68. Armando o boi, Sobral/CE



Fig. 69. Armando o boi - detalhe



Fig. 70. Corpo do boi armado



Fig. 71. Armando chifre e face boi, Sobral/CE



Fig. 72. Cabeça do Boi



Fig. 73. João, Boi, Luciano, Juju



Fig. 74. Pano Boi (2007), Sobral/CE



Fig. 75. Pano Boi (2013)



Fig. 76. Boi Paz no Mundo (2013)



O Boi Ceará foi fundado em 1943, pelo Mestre Assis no bairro Carlito Pamplona, em Fortaleza, Ceará. Posteriormente, após o falecimento de Mestre Assis e um recesso de mais de dez anos, o Boi Ceará passou a ser conduzido pelo Mestre Zé Pio, pescador de jangada e brincante de boi desde os três anos de idade.

No Pirambu e na Barra do Ceará, bairros fortalezenses, Mestre Zé Pio foi integrante do Boi Reis de Ouro, Boi Garoto, Canário e Boi Ceará, onde aprendeu com o Sr. Chico Preto a fazer rimas e o papel do Vaqueiro, personagem que faz até hoje. Criou e conduziu o Boi Terra e Mar e posteriormente o Boi Juventude, tendo repassado esse último para seu irmão.

Zé Pio é o Mestre do Boi Ceará com o qual realiza a Matança do boi todo dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião, santo do qual o mestre é devoto. A matança do Boi Ceará é um ritual também cantado, dançado e representado, no qual sangram todos os bichos, sendo esses mortos pelo Vaqueiro. Ele depois é condenado a morte e, valendo-se de São Sebastião, ressuscita vaqueiro e boi diante da Rainha. Todos, então, comemoram e, como diz o mestre, “é o momento de comer e beber que é o melhor da festa”.

José Francisco Rocha, o Mestre Zé Pio, nasceu na capital do Ceará, Fortaleza, no bairro Monte Castelo, no dia 4 de dezembro de 1946, mudando-se para o Pirambu^[45] aos três anos de idade. Durante muito tempo teve como profissão a pescaria, mas, como não possuía barco próprio, trabalhava em conjunto com um primo e mais três pescadores. Tudo o que conseguiam no mar, dividiam entre os cinco.

Reside há 30 anos na Rua Vento Leste, número 94, no Conjunto Goiabeiras, no bairro Barra do Ceará, numa casa de quatro cômodos que recebeu de um programa social do governo. Anteriormente, Mestre Zé Pio residiu na rua Santa Elisa, no Pirambu, e na favela Areia Grossa, no mesmo bairro^[46].

Mestre Zé Pio começou a brincar de boi com um tio, conhecido por Raimundo Rocha, galante do boi Reis de Ouro. O menino de três anos de idade passaria a ser um dos índios da brincadeira, permanecendo nesse boi por oito anos. Aos onze, desejava representar outras figuras, pois sonhava, um dia, como ele diz, em “estar nas mais altas patentes do boi [...] vou aprender e fazer um boi pra mim” (Informações verbais)^[47]. Assim, começou a improvisar e a

[45] Faz parte do que é conhecido como Grande Pirambu, área que congrega três bairros: Cristo Redentor, Goiabeiras e Pirambu.

[46] Trechos do dossiê do Mestre Zé Pio apresentado a SECULT - CE em 2005, elaborado pela autora, para candidatura do Mestre a Tesouro Vivo da Cultura do Estado.

[47] Entrevista XII nas referências.

enriquecer a história cantada e falada, na busca de se tornar independente e construir sua própria brincadeira, com todo o universo que inspirava sua alma, sua criatividade e sua ludicidade. Para saber mais sobre toda a história do Mestre, sugiro ver Souza, (2014) e Leitão (2021).^[48]

Neste trabalho utilizo-me de observação da brincadeira do mestre no ritual da Matança do Boi, especificamente, para compartilhar seus personagens, dançadas e dramaturgia. É comum, nas demais regiões do Estado, a Matança do Boi ser realizada no final do período natalino ou especificamente no dia 6 de janeiro, dia de Reis. O evento marca o final do período da brincadeira de cada Boi todo o ano. Entretanto, a decisão da data específica é de acordo com cada grupo, mas geralmente ocorre no final de dezembro ou durante o mês de janeiro.

Os personagens, figurinos, adereços e caracterização utilizados pelo Boi Ceará durante a Matança do Boi sempre é envolvido em suspense pois cada ano, Mestre Zé Pio nos revela surpresas. Além de trazer figurino novo ou melhorado, ele sempre investe em novos personagens, novas cenas, novas caracterizações. A escolha de quem faz o que é sempre pelo perfil do brincante que mais se adequa a essa ou àquela cena.

Apesar de vir acompanhando o Mestre desde 2006, optei para o trabalho evidenciar o registro de 2013 por ter sido cuidadosamente refletido na tese que desenvolvia na época. Os personagens humanos apresentados foram o Vaqueiro, o Rei, a Rainha, as Princesas, o Capitão, o Mateus, o Palhaço/doutor, a Catirina, as Índias, a Cigana, o Seu Anastácio, São Sebastião, os Galantes azul e os Galantes vermelho.

O Vaqueiro é representado pelo Mestre Zé Pio e, no Boi Ceará, pertence ao Cordão Vermelho^[49], apesar de atuar livremente no espaço cênico. Ele é o encarregado de cuidar do Boi e é o puxador dos temas cantados, dançados e representados. É ele quem comanda todas as partes, com um apito. Usa um figurino de calça, camisa e capa de cetim vermelho ornado com pedrarias, um chapéu de couro enfeitado com fitas de cetim e lantejoulas, e um adorno na mão, que representa a vara para conduzir o gado.

[48] LEITÃO, 2021. MESTRE ZÉ PIO: trajetória de vida, cultura e tradição nos bois de Fortaleza (1944 – 2016). Monografia – TCC História - UECE.

[49] Fila de Galantes: participantes que brincam em um dos lados do Boi, representando o partido de cor vermelha.

Fig.77. Mestre Zé Pio

Fonte: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/12025/>

**Fig.78. Mestre Zé Pio,
Fortaleza/CE****Fig.79. Detalhe chapéu Mestre Zé Pio,
Fortaleza/CE**

O Rei é o proprietário do boi, a maior autoridade e junto, com a Rainha, recebe todos os cumprimentos e alusões de respeito dos presentes. Sua indumentária compõe-se de aproximações do que seria um rei medieval, diante do que eles podem fazer. É confeccionada de cetim azul ou amarelo ouro. Usa coroa ornada de pedrarias, areia prateada, aljôfares e outros enfeites.

A Rainha representa também a corte e, na Matança, traz caridade e perdão aos súditos por meio de diálogo cantado e falas. Usa um vestido de seda com mangas fofas, enfeitado com ornamentos dourados e, além da coroa ornada de pedras, usa pulseiras, colares, brincos combinados com a cor do vestido.

A Princesa é a parte singela da corte, por ser representada por uma criança que dança e canta em conjunto com os demais, geralmente, sem fala específica, usando roupas acetinadas e enfeitadas de galões e fitas.

O Capitão é o representante do Rei que se encarrega de sua fazenda e de todos os bichos, principalmente do boi. Impõe e cobra todas as regras e leis, portanto, o conflito da Matança ocorre entre ele e o Vaqueiro. Veste-se com calça branca e camisa de cetim azul, enfeitada com galões dourados e insígnias de capitão; usa chapéu militar e uma espada.

O Mateus ou Careta traz a cara pintada de preto e veste um macacão estampado. Vem tocando pandeiro e usa um chapéu enfeitado com fitas coloridas, chamado de cafuringa. Ele representa um vizinho do Rei, casado com Catirina. Tendo ação cênica livre e de improviso próprio, ele é a alegria e a espontaneidade da brincadeira.

A Catirina é feita sempre por um homem vestido de mulher. Representa a esposa do Mateus e deseja comer a língua do Boi. Usa um vestido estampado folgado como se estivesse grávida. Na Matança, ela quase não aparece, pois deixa de ter função diante do enredo diferente para a ocasião e, provavelmente por isso, não foi vista em 2013.

O Palhaço/doutor é a personagem que, de forma divertida, vai tentar curar o vaqueiro quando este é ferido em luta com o Capitão. Ele se veste todo de branco, com a cara pintada de creme Minâncora e um chapéu de palha na cabeça.

O cordão de Índias tem a função de procurar e localizar o Mateus para que ele encontre o Boi que desapareceu e traga ao Rei ou ao Vaqueiro. Na Matança, elas ajudam a prender o Vaqueiro que amarrou e sangrou o Boi no mourão^[50]. Como no Boi Paz no Mundo, de Sobral, as Índias da Matança do Boi, não representam nenhuma etnia específica, mas fazem uma alusão ao

[50] No Ceará, é uma espécie de grande tronco de madeira soterrado no chão onde podemos prender os animais amarrados.

estereótipo indígena guardados na memória. Assim, vão compondo seu personagem com penas, tucum, palha, flechas, arcos, quengas de coco e outros artefatos. Devido à influência da TV, a maquiagem das meninas traz pinturas indígenas que elas pesquisam na internet e são escolhidas a partir do que gostam. Por esse motivo é comum encontrarmos entre as pinturas, convivendo no mesmo grupo indígena que as crianças representam, pinturas de índios do Brasil central e da Amazônia pintadas na face e no corpo.

A Cigana não está sempre nessa dança brincante, sua presença veio com a força mítica necessária à cena do momento da morte do Vaqueiro. Ela entra para cantar enquanto esse agoniza, em solidariedade à sua dor. Veste-se com um vestido nas cores verde e amarela com muitos babados, manga fofa e um decote.

O Seu Anastácio representa um homem velho mascarado e corcunda. Ele é geralmente feito pelo Mestre Zé Pio, que sai deixando a cena como Capitão e volta incorporado no velho Anastácio. Ele é enxerido, engraçado e vive à procura de alguém para casar-se, o que consegue geralmente com alguém da plateia. No espetáculo da matança, no entanto, Seu Anastácio vem apenas dançando na Burrinha de forma engraçada e festiva.

São Sebastião é um personagem que só aparece no final da Matança do Boi. Ele representa o santo evocado, que vem para salvar o Vaqueiro da morte recomendada pelo Rei. Quando ele surge, possibilita comoção pela fé e pela emoção visível do Mestre, pelos fogos de artifício e pelos aplausos.

Os Galantes Azuis e Encarnados são também chamados de partidos, cordões. Representam dois grupos: o vermelho que pertence ao Vaqueiro e o azul que é comandado pelo Capitão. Dançam enfileirados ou em colunas demarcando o espaço onde ocorre a grande maioria das cenas e são responsáveis pela execução da maior parte das coreografias coletivas.

Os personagens animais presentes na Matança do Boi em 2013 foram a Burrinha, a Ema, o Bode, o Jaraguá e o Boi, evidentemente. Como já foi dito, é comum nesse teatro/dança brincante a presença de homens, bichos e outros seres convivendo pacificamente, provavelmente, para nos fazer refletir sobre a necessidade de uma visão por parte do homem, de quão imperativo se tornou a comunhão profícua dele com a natureza.

Mestre Zé Pio tem investido bastante nos personagens animais. A cada ano, suas vestimentas, articulações e gestualidades adquirem beleza contagiante, levando crianças, jovens e adultos a brincarem com eles.

**Fig. 80. Cigana e Vaqueiro,
Fortaleza/CE**



**Fig. 81. Seu Anastácio,
Fortaleza/CE**



**Fig. 82. São Sebastião,
Fortaleza/CE**



**Fig. 83. São Sebastião e Vaqueiro,
Fortaleza/CE**



Fig.84. Brincantes do Boi, Fortaleza/CE



Fig. 85. Ema e Palhaço doutor



Fig.86. Burrinha, Fortaleza/CE



Fig.87. Bode, Fortaleza/CE



Fig.88. Boi e brincantes, Fortaleza/CE



Fig.89. Jaraguá, Fortaleza/CE



A grande maioria desses personagens citados acima encontram-se também no Boi Juventude^[51] do Mestre Ciro, por se tratar de uma dança oriunda do mesmo tronco ancestral, pois, Mestre Ciro e Zé Pio são irmãos e brincaram no passado em Bois comuns. O Grupo Boi Juventude se vê como um grupo de tradições Populares e Natalinas que vem mantendo a tradição do Bumba meu boi historicamente, realizando apresentação e ensaios na semana durante o ano todo e, em janeiro, realiza a matança do Boi referente ao dia de São Sebastião, com cortejo.

Observando questões alusivas ao corpo, sua gestualidade e a dança em si na brincadeira do Boi, enfatizo que essas brincadeiras são coletivas, com coreografias ora iguais para todo o grupo, ora com elementos grupais iguais e personagens independentes com coreografias próprias, dependendo da criatividade e da destreza do brincante. Dessa forma, existem passos e gestualidades que permaneceram e são passadas adiante. Outras partes ocorrem na criatividade da ordem do dia.

Quem já presenciou o gestual singular e quase acrobático dos Caretas e Mateus de Reisados e Bois, muitas vezes executados por brincantes que beiram os 70 anos de idade, sabe que quase sempre se trata de uma série de movimentos preestabelecidos, executados por corpos preparados, que incorporam procedimentos artísticos e extra cotidianos, característicos do que a antropologia teatral considera ser o ator performático. Os mestres e melhores brincantes desses folguedos são, geralmente, atores-dançarinos que cantam. Durante as suas performances, lançam mão de um vasto repertório de gestos, vozes e movimentos, que receberam da tradição, sem que, no entanto, deixem de contribuir pessoalmente para a ampliação desse repertório, com a inclusão de novos signos ou com a recriação de antigos. Mesmo quando improvisam, utilizam determinados princípios, um estoque de signos com uma sintaxe, ou seja, um modo de utilizá-los, transmitidos pela via da observação direta e da transmissão oral. Usam, o que poderíamos chamar, um código anônimo e informal (mas em todo caso, um código), com a flexibilidade necessária não somente à expressão do talento individual do brincante, mas também à sua adaptação às circunstâncias do momento e do lugar. (BARROSO, 2007, p. 348)

O que é dança, gestualidade e corporeidade resultam de contínua expressão criadora de quem as faz e de tudo o que é vivido por cada um que está ali. Como afirma Merleau-Ponty, “quer se trate do corpo do outro ou de meu

[51] Sugiro ver GOMES, 2013. Boi Juventude e o Folclore do Bumba-meu-boi no grande Pirambu. Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Educação brasileira - UFC. <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/9131>

próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (1994, p. 269). Em cada parte, o Mestre orienta o que é para ser feito. O passo que foi aprendido e incorporado pelo conjunto é repassado, ensinado a partir do próprio fazer de alguns do grupo que já o fazem. Diante do que foi repassado oralmente e percebido pelo olhar, o brincante faz o que compreende e que pelo movimento se torna sabido. Assim, os passos fluem com uma assinatura singular daquele que agora faz.

Nos passos executados, percebe-se a predominância de passos de xote, baião, marcha, valseados e sapateados. Nos momentos em que a música é ad libitum^[52], o grupo geralmente para o movimento dançado e a ação se mantém apenas com quem canta e com o personagem ao qual se refere. Em circunstâncias assim, o que vemos é uma gestualidade caminhada e performática, buscando dar ênfase ao que a música sugere.

A roda é o desenho de sua cenografia, dessa forma as cenas ocorrem sem uma frente especial; entretanto, quando nela existem autoridades, o local onde elas se encontram passa a ser a frente escolhida pelo grupo.

As cenas sempre ocorrem no centro demarcado pelos cordões de galantes. O cordão de índios entra, atua, dança e se posta às vezes na continuidade dos cordões de galantes ou formando outro cordão paralelo a estes ou atrás deles.

As partes coreográficas, após a entrada/o início da brincadeira, são marcadas pelas partes de cada personagem. O que se dança diz respeito à cena específica que pertence a ele, sendo isso que estabelece a ordem do dia.

As figuras coreográficas que mais utilizam são: roda, serpentina, avanço e recuo em fileiras, colunas, palmas e sapateio e dançadas isoladas, esparsas, ao centro da roda. Na utilização de implementos coletivos como espadas ou bastões, só vi com o Boi Ceará, que faz a luta de espadas entre os cordões. Outra exceção seria o chicote/corda/cobra que é utilizado pela Donana e por Cazuzza do Boi Paz no mundo e que, em determinado momento, eles juntam os dois (chicote/corda/cobra), colocando-os no chão no centro da roda para que cada um dos principais personagens faça improvisos em cima dela, mostrando destreza, habilidade e comicidade.

A dança do Boi Ceará, tanto no espetáculo da matança como em outros, é ágil, dinâmica, rica em passos e coreografias. Mestre Zé Pio e seus brincantes são esmerados quanto ao aspecto de criação contínua, a partir do que já sabem, fazem e vão aprendendo em cada oportunidade de encontros com outros Mestres e outros saberes. Acreditamos que a diversidade de passos e

[52] Canto livre sem percussão.

coreografias e a dinâmica de cenas, sempre com inovações, aproveitando os elementos ancestrais, é o que vem mobilizando, principalmente, a juventude para a grande aceitação dessa dança/brincadeira na cidade.

A marcação dos cordões é livre, cada lado faz uma dança com tempo e figura coreográfica que pertence ao próprio partido, procurando demonstrar destreza e habilidade em cada um deles. Sua dança exige agilidade e resistência física. A cada vez que os vimos, vamos percebendo mais eficiência diante das dificuldades na execução corporal do que escolheram fazer.

Nas cenas, dialogadas ou não, o que mais se vê na construção/ação cênica dos Bois é o risível, o que pode trazer a alegria e a descontração de todos que ali estão, numa busca infinita e permanente do que é destacado por Barroso como um riso brincante:

O riso dos Reisados e Bois é o riso dos deuses que se permitem toda a liberdade e inclusive as maiores licenciosidades. É o riso dos deuses que, também eles, não estão apartados da natureza e como os demais seres comem e cagam, choram e riem, trepam e procriam. O riso brincante, portanto, é um riso que humaniza os deuses e diviniza os homens. Do mesmo modo, é o riso do mundo invertido. Trata de forma vulgar os assuntos tidos como mais graves, e de forma grave os assuntos tidos como mais vulgares. Mostra, assim, a relatividade de tudo o que é estabelecido. Por isso, os meninos respeitáveis e os velhos cômicos, as mulheres libidinosas e os homens pudicos. As Catirinas feitas por homens adultos, as Damas feitas por meninotes, os Velhos feitos por mulheres, os Reis corcundas, os Anões príncipes, ricos e pobres, homens e mulheres, crianças e idosos que trocam papéis. É também um riso crítico, que rebaixa a avareza, a luxúria e outros vícios sociais. No riso brincante, dos Reisados, toda deformidade de caráter se traduz sempre numa deformidade corporal, num tique nervoso ou num automatismo. Neste sentido, desmascara o falso moralismo. (2007, p. 373).

Como visto, para a elaboração dos improvisos, das cenas risíveis, dialogadas ou não, é necessário conhecer o que está na ordem do dia, o que mantém a dança/ teatro brincante sempre atual, e possibilita uma ação criativa com elementos do que seja novidade, exigindo o conhecimento do que ocorre onde se brinca.

Sua dança é sua gestualidade narrativa, fala o texto não escrito ou que pode ser cantado. O texto/dança é o que se interpreta como um corpo único. Corpo livre que dança para ser feliz ou é feliz porque dança brincando. Como seu alongamento é feito na labuta do trabalho cotidiano, seu aquecimento vem do que a vida lhe exige, sua destreza e sua agilidade são conquistas naturais pela vida que leva e pela prática de fazer fazendo; assim, também seu

texto improvisado se alimenta de suas experiências, de tudo o que é vivido e depende de uma capacidade imaginativa enorme para criar.

O conjunto musical que geralmente acompanha os bois cearenses são formados por sanfona, violões, cavaco, zabumba, pandeiro, triângulo. Pelo sertão, encontramos a presença aqui e ali de rabeca, dependendo dos laços afetivos que cada boi tem com os músicos do seu entorno. Importante destacar que a música é a dramaturgia ou partitura do que se deve dançar. Ela norteia cada parte e cada momento. A música, é o fio condutor para tudo o que ocorre nessa dança/teatro brincante. Cada cena é por ela delimitada, ampliada, conduzida.

Considerações

É preciso que se diga que a brincadeira do Boi é alegria e festa por este Ceará e somente como um exemplo destacamos aqui, neste final que não é fim, os demais mestres de Bumba meu boi, diplomados como Tesouros Vivos do Ceará

Apesar das perdas de vários Mestres nesta pandemia, tudo deles continua vivo nos corpos que dançam e cantam tudo o que eles nos ensinaram. Sigamos, salvaguardando os elementos da brincadeira do Bumba-meu-boi no ato de compartilhar conhecimento dançando.

Fig.90. Mestre Chico – Boi Pai do campo da Faceira – Limoeiro do Norte



Fig.91. Boi Coração – Mestre Piauí faleceu, mas legado continua na família



Para utilização em experiências corpóreas com esta dança sugiro os arquivos sonoros e imagéticos disponíveis em:

1

**1. DIGITAL MUNDO MIRAIRA**

www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-dramaticas/

2. BOI CEARÁ – MESTRE ZÉ PIO

CD lançado pelo Mestre Zé Pio, por meio da Lei Aldir Blanc.

3

**3. MATANÇA DO BOI CEARÁ**

www.youtube.com/watch?v=0OPuCVvg2lw

4

**4. MATANÇA DO BOI CEARÁ**

www.youtube.com/watch?v=b85_F768gbY

5

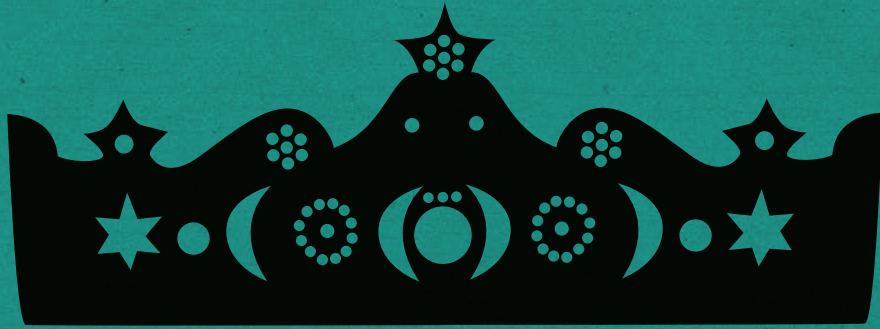
**5. BOI PAZ NO MUNDO**

www.youtube.com/watch?v=ZqlotXiol_0

6

**6. BOI JUVENTUDE**

www.youtube.com/watch?v=omxKK98sFjc



* Módulo V *

Pastoril



O Pastoril^[53] é uma Dança Dramática cuja encenação envolve a caminhada das pastorinhas a Belém para ver o menino Deus. Nesse percurso, surgem vários outros personagens, sempre associados a passagens bíblicas relacionadas à história do nascimento de Jesus.

Resultou de louvações e cantos que, no passado, eram feitos na véspera ou no dia do Natal para celebrar e perpetuar imagens da história do nascimento do filho de Deus. Sua representação é dividida em atos ou cenas, com o nome de *jornadas*, episódios envolvendo fragmentos do que ficou das janeiras^[54] e antigas pastorais, que consistiam em cantos feitos em frente ao presépio, em uníssono, por grupos representando pastores.

Dos dramas litúrgicos do Natal, o Pastoril, segundo Cascudo (1972) e Almeida (1926), herdou cenas sobre o aviso da estrela aos pastores, a caminhada dos reis magos com as oferendas de ouro, incenso e mirra, a mensagem do anjo para se afastarem do palácio de Herodes e, posteriormente, agregou a anunciação de Maria, entre tantas outras cenas oriundas de costumes religiosos do catolicismo trazido pelo povo português.

No Nordeste, de acordo com Théo Brandão (1976b), se estabeleceram duas formas de autos, versando sobre o tema da natividade: o *Presépio* ou *Pastoril Dramático* e o *Pastoril Comum*, de jornadas soltas. O Presépio, ficou também conhecido como *Auto das Pastorinhas* ou *Pastoril Dramático Familiar*.

Na Bahia, a forma de representação é conhecida como Baile Pastoril. Apesar do nome, há a predominância da parte falada sobre a cantada e coreografada, sendo puramente 'dramático e teatral' como nos informa Hildegardes Vianna (1981, p.33). Ainda a referida pesquisadora, em artigo intitulado Os Bailes Pastorais, no jornal A Tarde de Salvador, datado de 19 de dezembro de 1988, completa: '[...] o que tem de menos é a dança. Quando muito uma monótona movimentação: dois passinhos para um lado, dois passinhos para o outro, deslocamento de fileiras e troca de lugares'. Diferenciando-se da estrutura dos Bailes Pastorais, o Presépio apresenta um certo equilíbrio entre o diálogo, o canto, a dança e o drama. (LOPES NETO, 2011, p. 47)

No Ceará, temos algumas variantes do que é apontado por Brandão e Lopes Neto. Não temos esse Pastoril que Theo Brandão (1976b) chamou de *comum*, mas apenas o Pastoril dramático, sem necessariamente ser usado

[53] O texto deste módulo também traz partes de minha tese doutoral. Trechos da pesquisa de campo com D. Mariinha da Ló, de Paracuru, foram aproveitados.

[54] "Canções entoadas no primeiro dia do ano por grupo de pessoas que visitavam seus amigos. (CASCUDO, 1972, p. 469)

esse termo (dramático) pelas comunidades que o fazem. O Presépio, para nós cearenses, são imagens representando a cena do nascimento no estábulo e não uma representação física viva, cantada e dançada e a *Lapinha* se configura na cena do Presépio ampliada, incluindo vários outros elementos da vida da comunidade como bichinhos, pessoas, cacimba, cata-vento, roda gigante, quermesses etc. Usamos também a expressão *Lapinha Viva* para a reprodução exclusiva da cena específica do nascimento representada por meio de cânticos e ações performáticas alusivas a anjos, santos e ao Menino Jesus sem os bailes e outras cenas do cordão azul e encarnado, como ocorre no Pastoril que, em terras cearenses,

tem por base dois cordões de pastoras (o azul e o encarnado) estruturados na forma de cortejo. Conta a história do nascimento de Cristo, a partir do itinerário das Pastoras. A pastora Diana conduz o cortejo. Ela é a guia e não pertence a nenhum dos dois cordões; já as outras pastoras dividem-se entre o azul e o encarnado. Há uma Mestra, uma Contramestra, a Cigana, a Borboleta, a Estrela Dalva, a Papaceia, a Estrela do Oriente, etc. A plateia toma partido de um dos dois cordões. Estabelece-se uma disputa entre as rainhas dos dois partidos com o objetivo de vender mais prendas. Dividindo em jornadas, o folguedo, além da narrativa sacra, apresenta inúmeros outros quadros e figuras, constituindo-se em verdadeiro show de variedades. São quadros líricos ou picantes, canções e danças, interpretados por figuras jocosas como o Chico Mané Carrapeta, o Zabumba, o Africano, o Galego, ou por graciosas figuras como a Baianinha. A 'orquestra' do Pastoril é tradicionalmente uma sanfona ou instrumentos de sopro. Seus ritmos preferidos são a valsa, a marcha e o baião, que as pastoras ajudam a marcar agitando pandeiros enfeitados com fitas coloridas. Pela expressão dramática, pela variedade de quadros e pela riqueza de formas artísticas, o Pastoril é, juntamente com os Reisados, uma das principais danças dramáticas no Ceará. (s/a, 1992, p. 194)^[55]

Também não conhecemos no Ceará o Pastoril Profano^[56] como é feito em Alagoas, Pernambuco e Paraíba, onde a representação ocorre sem a composição do presépio vivo e onde um velho tira improvisos jocosos entre as dança das pastoras. Também é conhecido com este nome um pastoril cômico feito por rapazes que cantam e representam as pastoras de forma humorística, utilizando músicas com duplo sentido.

[55] O Ceará nos anos 90: Censo Cultural. Fortaleza, 1992. Pag. 194.

[56] Para mais informações, V. ROCHA, 1991, p. 156.

Nosso Pastoril firmou-se como uma representação estritamente religiosa, ou com claro sentido do que seja o sagrado. Temos personagens engraçados, mas sua comicidade se envolve em singeleza e simplicidade, sem usar cenas picantes, como ocorre no Boi com as figuras de Donona e seus pares, por exemplo. Não temos o Pastoril na forma do Pernambucano, onde segundo Valente

o Pastoril, embora não deixasse de evocar a Natividade, caracteriza-se pelo ar profano. Por certa licenciosidade e até pelo exagero pornográfico, como aconteceu nos Pastoris antigos do Recife. As pastoras, na forma profana do auto natalino, eram geralmente mulheres de reputação duvidosa, sendo mesmo conhecidas prostitutas, usando roupas escandalosas para a época, caracterizadas pelos decotes arrojados, pondo à mostra os seios, e os vestidos curtíssimos, muito acima dos joelhos. Do Pastoril faz parte uma figura curiosa: O Velho. Cabia ao Velho, com suas largas calças, seus paletós alambasados, seus folgadíssimos colarinhos, seus ditos, suas piadas, suas anedotas, suas canções obscenas, animar o espetáculo, mexendo com as pastoras, que formavam dois grupos, chamados de cordões: o cordão encarnado e o cordão azul. Também tirava o Velho pilhérias com os espectadores, inclusive, recebendo para dar os famosos 'bailes', - descomposturas - em pessoas indicadas como alvo. 'Bailes', que, muitas vezes, terminavam, nos pastoris antigos dos arrabaldes do Recife, em Charivari, ao qual não faltava a presença de punhais e pistolas. O Velho também se encarregava de comandar os 'leilões', ofertando rosas e cravos, que recebiam lances cada vez maiores, em benefícios das pastoras, que tinham seus afeiçoados e torcedores. [57]

Ademais, no Ceará, não aconteceu a perda de grande parte textual dramatizada, como ocorreu em Pernambuco, Alagoas e Paraíba. Em terras cearenses, os pastoris, quando ocorrem, são feitos pelas comunidades incluindo todas as partes conhecidas por quem o faz, com as criações pertinentes a cada momento, considerando a dinâmica dessas expressões.

O Pastoril cearense sobrevém de forma equilibrada entre canto, diálogo, drama e dança, e continua sendo feito, mesmo que identifiquemos seu desprestígio nos centros urbanos, seja na capital ou no interior, que busca excluir o auto das pastorinhas como signo do Natal, ficando apenas com Papai Noel, luzes piscando, trenós e neve (apesar do sol que nos castiga o ano todo) como elementos representativos da natividade.

[57] VALENTE, Waldemar. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=608&Itemid=1

A política governamental de incentivo às culturas tradicionais populares do Ceará deu força às expressões natalinas; incentivou continuidade das que existiam e influenciou o surgimento de outros grupos para fazerem essas práticas como exemplifico abaixo, destacando alguns desses a seguir.

Legado familiar da Mestra Rita Gomes da Costa, o **Pastoril Nossa Senhora de Fátima** teve início em 1946 nos bairros Tirol e Pirambu. No início ele foi comandado por sua tia Benvinda e, após a partida dela, a Mestra Rita assume a brincadeira natalina, passando a acompanhar a vida familiar. Desde a morte de D. Rita em 2004, a filha Dylla Costa e a neta Rita Thayslanne estão à frente, sendo hoje o Pastoril N. Senhora de Fátima um pastoril potente e rico de detalhes, recebendo o reconhecimento como grupo Tesouro Vivo do Ceará pela SECULT/CE em 2012.

Outro grupo que se resultou do clã da Mestra Rita Costa foi o GRAPEL - **Grupo Artístico Pastoril Estrela Luminosa**. Fundado em 1999, o grupo conta hoje com 35 integrantes desenvolvendo suas atividades no bairro Cristo Redentor, no grande Pirambu, em Fortaleza, sendo coordenado por Danúbia Costa. Mesmo possuindo o mesmo legado, sua apresentação possui estética e soluções sobre músicas e personagens próprias para garantir individualidade quanto aos grupos da família.

Em Russas, vamos encontrar o **Pastoril Dona Vilma** que está hoje com o ponto de cultura Brincantes de Teatro de Russas no Ceará. Presente há mais de cinquenta anos neste município cearense, desde 2011 recebeu um impulso, sendo assumido pela juventude por meio de ação cultural da ONG Oficarte Teatro e Cia, sendo também a dança conhecida como Pastoril Russano.

Cito estes somente como exemplo, sem esquecer que vamos encontrar muitos mais pelo Ceará adentro, como O **Pastoril da Mestra Zulene**, no Crato, o **Pastoril A Caminho de Belém** de Canindé, o **Pastoril da Mestre Gleide Maria** da localidade de Parajuru, no município de Beberibe^[58], além de precisar citar aqui a grande quantidade de grupos de Projeção que todo ano se utiliza do Pastoril para demarcar o Natal com a identidade cearense nos bairros e/ou instituições onde atuam, como é o caso do GTC – Grupo de Tradições Cearenses, Grupo Miraira/IFCE, Grupo Raizes Nordestinas, Grupo Estrelas da Rua, entre tantos outros que têm surgido nesses últimos anos e consolidado essa prática de brincar/fazer/festejar o Natal com o Pastoril e tantas outras expressões.

Para uma melhor descritiva do Pastoril neste trabalho, vou me valer de um estudo que fiz do Pastoril de D. Mariinha da Ló no Paracuru/CE, entre os anos

[58] Fonte: Selo UNICEF – disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-dramaticas/>

de 2010 a 2013, cujo trabalho de campo de forma maior, se encontra em minha tese doctoral já citada neste *ebook*.

Fig.92. Pastoril N. Sra. De Fátima



Fonte: Portal IN

Fig.93. Pastoril Estrela Luminosa



Fonte: facebook do grupo.

**Fig.94. Morte da pastora,
Pastoril Russano**



Fonte: redes sociais do Oficarte

Paracuru é um município cearense que fica aproximadamente a 91 km da capital, sendo a única sede municipal do interior que é banhada pelo mar. Possui o ecossistema mais rico da Costa do Sol Poente, com 20 km de litoral; bicas de água doce, mangues, enseadas e belas praias; suas dunas constituem-se hoje numa Área de Proteção Ambiental – (APA) devido à fragilidade e às peculiaridades de seu equilíbrio ecológico. É uma das cidades do interior preferidas durante o carnaval e tem se tornado um local de grande vocação para a dança, após a criação da Escola de Dança de Paracuru pelo bailarino Flávio Sampaio, em 2003^[59]. Além do Pastoril, seu povo promove também a procissão de jangadas em homenagem a São Pedro e a Paixão de Cristo. As empresas de promoção turística organizam o Circuito Internacional de Surf e Regata de Jangadas, dentre outros eventos, o que tem trazido cada vez mais turistas para o município.

Mesmo assim, Paracuru é uma pacata cidade onde a contemporaneidade das pranchas de *surf* e o movimento da dança/balé contemporâneos convivem lado a lado com as encenações do Pastoril e com a Coroação de D. Mariinha da Ló.

Dona Maria do Carmo Menezes de Moraes, conhecida como D. Mariinha da Ló, tem 80 anos^[60] e reside na Rua Capitão João Moreira, 128, no centro de Paracuru. Natural do Trairi, aprendeu o Pastoril com sua mãe (Luiza Paula Gadelha, conhecida como D. Ló) que, por sua vez, recebeu de sua avó (Antônia Paula Gadelha). Começou a brincar aos 8 anos quando ainda morava na praia de Flexeiras, no Trairi, Ceará. Depois, foi para Paracuru, onde passou a viver, e se casou. Ficou certo tempo sem fazer o Pastoril, retomando posteriormente com as músicas, bailados e cenas que guardava na memória, estando há 33 anos, desde 1980, fazendo o Natal de Paracuru com parentes e amigos.

[59] Mais informações em, <http://escoladedancadeparacuru.com.br/>

[60] Em 2013, na época da entrevista tinha 74 anos.

Fig.95. D. Mariinha – rendeira

Fig.96. D. Mariinha - Pastoril^[61]

Fig.97. D. Mariinha e a autora



[61] Foto disponibilizada In: <http://historiandoantropologicamente.blogspot.com.br/2013/05/mariinha-da-lo-um-encontro-entre-arte-e.html>.

Mariinha: Eu fazia parte, com oito anos eu já fazia parte do pastoril. A minha irmã também, a minha irmã era uma das pastoras e eu era o anjo. A D. Marinete que já tá bem velhinha, era também do pastoril de lá. Era cigana. Ela também passou algumas músicas pra nós por exemplo: aquela parte da briga das ciganas foi ela que passou eu não lembrava, ela passou a do zabumba também (informação verbal)^[62]

De fato, esse Pastoril teve início em Paracuru incentivado por Dona Marleide/ Marlene, fortalezense que era da pastoral da cidade e resolveu encenar com a ajuda dos moradores. Foi quando esta conheceu D. Mariinha da Ló, que já havia feito o folguedo com seus familiares. Conjuntamente, após D. Marleide adquirir e fazer todo o figurino e adereços, ele foi encenado pela primeira vez na cidade. Com a saída de Dona Marleide de Paracuru, ela incentivou Dona Mariinha a continuar.

Salete (filha D. Mariinha): quando depois que ela casou ela parou né? Aí quando a minha irmã nasceu a pequena a do meio aí ela já começou a participar, acho que tem trinta e poucos anos, aí foi no tempo que a D. Marlene trouxe, aí ela deu as roupas, a mãe tinha vontade de botar o pastoril só que não tinha condição de comprar o figurino. Aí ela pegou e deu pra mãe, D. Mariinha a senhora quer continuar com o Pastoril? A mãe: Quero ! aí ela deu as coisas todas pra mãe (informação verbal)^[63]

D. Mariinha e sua filha Salete estão juntas na efetivação do Pastoril e de outras atividades culturais na cidade e, portanto, juntas também nas entrevistas para esta tese. Muitas vezes, suas falas se misturam e se completam norteando o que vamos aprendendo sobre esta Dança Dramática e outros folguedos que elas fazem.

Para sua montagem e criação, todo ano ela conta com a filhas, netas, bisnetas, parentes e amigos. Além de dona de casa, ela que também é rendeira, vem mantendo viva a tradição do Pastoril na cidade de Paracuru repassando/ criando, de geração em geração, mantendo a originalidade dos cânticos, personagens e coreografias.

Atualmente, o grupo trabalha com cerca de 50 crianças e adolescentes da comunidade fazendo, no dia 23 de dezembro de cada ano, na praça principal em frente ao mar, a representação das pastorinhas em busca do lugar onde nasceu o menino Jesus. Fazem a festa para elas e para quem as quer ver. O grupo se apresenta também em outros momentos e/ou eventos, quando convidado.

[62] MORAIS, Maria do Carmo e Salete. Entrevista IV. Depoimento [30/05/2013]. Entrevistador: Lourdes Macena, casa de D. Mariinha, centro de Paracuru.

[63] Idem.

O Ceará tem uma política de incentivo às expressões culturais natalinas por meio de um edital chamado *Natal de Luz*. O Pastoril de D. Mariinha da Ló, participou do primeiro Ceará Natal de Luz, sendo premiado com o primeiro lugar da região Oeste do Ceará, tendo sido também homenageado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e na Casa Juvenal Galeno, na capital cearense.

Em 2005, o grupo participou também das filmagens para o especial de Natal da Rede Globo de televisão o que, em conjunto com o reconhecimento de D. Mariinha da Ló como Mestra da Cultura pelo governo do Estado do Ceará, passando a ter registro no livro dos Tesouros Vivos, possibilitou reconhecimento e valorização desta dança brincadeira no local onde ocorre.

Os personagens do Pastoril surgem da história do nascimento de Jesus e de todo o imaginário que compõe esse universo. Os adereços e as caracterizações derivam da composição estética do que chega para a comunidade em fotos, imagens de santos, figuras bíblicas e de como o elemento sagrado perpetuou e se fixou pelo entendimento e pela memória de quem contou, ouviu, viu e conta.

Observamos que tanto no Boi Paz no Mundo como no Pastoril de D. Mariinha da Ló (este em menor proporção), essas expressões culturais utilizam hoje o benefício imagético do que lhes possibilita a internet, em suas próprias casas ou em *lan houses*. Sobre os personagens do seu Pastoril, D. Mariinha diz:

Das figuras que aparecem no meu pastoril a principal é Nossa Senhora, Maria, e a outra é Jesus, que é o filho, São José, aí os outros personagens. Tem a Diana, a estrela, tem a mestra, a contramestra tem a cigana tem a camponesa tem, tem as pastoras tem o zabumba, tem o Forrobilho (sic). Borboletas, tem a florista, o Caçador, tem a pastora perdida, tem os reis. (Informação verbal)

Nossa Senhora, São José e o Menino Jesus são os personagens centrais, entretanto, operam muito mais como figuração do presépio vivo do que com ações dramáticas. Maria e José atuam principalmente no início, na cena da anunciação, dialogando com o anjo e depois ficam calados no presépio. Vestem-se com o figurino orientado por imagens bíblicas. As inovações vêm apenas com escolhas de tecidos mais atuais e enfeites. É comum nos Pastoris cearenses os grupos colocarem Maria vestida com seda, ou cetim, com capas ornadas com pedrarias, estrelinhas etc. D. Mariinha, no entanto, enfatiza que

se Nossa Senhora era uma pastora, deve ser vestida mais simplesmente. A filha Salete já pensa diferente e insiste que é preciso melhorar o figurino e vamos percebendo que cada uma vai cedendo um pouco, em constante diálogo, na forma como entendem tradição e inovação.

Nossa Senhora usa um kafta de cetim azul ou de paetê, com um manto branco ornado com um pequeno acabamento com galão dourado. José usa um kafta marrom com um pano largo, lilás, cruzado no peito e um cajado na mão. Os dois usam sandálias de sola tipo franciscanos. O menino Jesus, geralmente, é um garotinho recém-nascido de algum parente ou amigo. Enrolado em paninhos ou despido, ele produz um encantamento nos assistentes. Quando o neném é calminho, eles o colocam na manjedoura de palha; quando não, tentam mantê-lo nos braços de Nossa Senhora ou dos anjinhos do presépio.

A *Diana* é o personagem que comanda os dois cordões. É um elemento de ligação e conciliação na briga entre o partido encarnado e o partido azul, pois ela não tem partido algum, pertence a todos, dançando sempre entre os dois. Veste-se com as duas cores e sua atuação é mais livre do que as das outras pastoras, pois atua dançando entre os cordões e pode criar todas as dançadas de forma livre e independente. É comum, nos pastoris cearenses, ela assim se apresentar:

*Boa noite a todos/ Com minha chegada
Eu como a Diana/ Sou que dou entrada
Mestra e contramestra/ Aí tudo já vem
E o resto do bloco Cantando também^[64].*

Apesar de tradicionalmente os pastoris nordestinos envolverem, ao longo de sua história, diversas brigas e fortes disputas entre os partidos, no Ceará, atualmente, essas lutas se tornaram uma brincadeira salutar. Ocorrem muito mais em benefício das paróquias, quando quem faz pertence a alguma pastoral ou se relaciona bem com os grupos das Igrejas. Quando o grupo não pertence a nenhuma paróquia e atua livre na comunidade, sua disputa ocorre no jogo do brincar, onde as parceiras se divertem com quem agradou mais ao público durante sua ação/representação/apresentação.

[64] Pastoral da cidade de Fortaleza pesquisado pela Prof. Elzenir Colares, nos anos 70 e 80 do século XX. Disponível em <http://www.ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/FolguedosBailados/Pastoril/Pastoril-L-MFC.pdf>

Fig.98. Personagens do Pastoril, Paracuru/CE



Fig.99. Maria, Jesus e José, Paracuru/CE



Fig.100. Anjo e Menino Jesus, Paracuru/CE



Fig.101. Diana, Paracuru/CE



Fig.102. Diana e cordões, Paracuru/CE



As *Pastoras dos cordões (partido) Encarnado e Azul* são personagens coletivos que sustentam o canto com coro, palmas, dançadas e estabelecem o limite onde as diversas cenas ocorrerão. No início, geralmente, as pastoras dançam ainda sem o presépio vivo ao fundo do espaço onde estão atuando. Após a anunciação de Maria e outras cenas (dependendo do enredo do grupo ou daquele dia), o presépio entra e então os cordões dançam com ele ao fundo, para ele e para a plateia.

As vestimentas dos cordões lembram pastorinhas, com forte influência do que foi trazido pelo colonizador português. Predomina de um lado a cor encarnada (vermelha) e do outro a azul, entretanto, o modelo é próprio de cada grupo. Utilizam bicos, babados, fitas, flores e outros enfeites, dependendo do poder aquisitivo. No Pastoril de D. Mariinha da Ló, quando o vimos, as pastoras dos cordões usavam saias simples, blusas brancas de mangas curtas, um colete na cor da saia, um lenço na cabeça e um pandeirinho ornado com a cor do partido.

Os cordões de Pastoras estabelecem o espaço onde as cenas ocorrerão como acontece com os Galantes no Boi Paz no Mundo. No entanto, diferentemente desses que trabalham de forma circular, no eixo da roda, o Pastoril estabelece-se na estrutura do palco italiano, onde tudo é feito para uma frente e eixos laterais.

A *Mestra* e a *Contramestra* são personagens fundamentais, pois várias cenas são encaminhadas por elas ou com elas. São duas pastoras, sendo uma do partido encarnado e outra do azul. Sobre quem é a mestra ou a contramestra depende de cada Pastoril; no caso de D. Mariinha, a Mestra é a pastora que fica à frente do cordão azul e a Contramestra é a do cordão encarnado. Elas se vestem igual às outras dos cordões, podendo ter alguns enfeites a mais ou uma faixa na cor do partido com os nomes *mestra* ou *contramestra*.

Pastora Açucena é uma personagem que muitas vezes é feita pela própria Mestra ou Contramestra. É a pastora bondosa, meiga e corajosa, que vai defender o Menino Jesus da maldade da Cigana ou de outro personagem que representa o Mal. Em alguns pastoris cearenses, ela foi vista com o nome de Pastora Miriam com a mesma função e ação. Açucena/Miriam/Mestra é responsável pela forte cena dramática de morte da pastora pela cigana - ou outro personagem - e também da ressurreição pelo anjo. No Pastoril de D. Mariinha, quem faz a Açucena é a Mestra do Azul e quem a mata é a Diana e, nesse caso, leva na cena o adereço de uma faca de madeira pintada com spray prateado.

A *Pastora perdida* é uma pastorinha que se veste de roupas com estampas simples e miúdas, podendo ser vestido ou saia e blusa e um lencinho na cabeça. A pastorinha de D. Mariinha usa ainda duas trancinhas no cabelo e

chinelo de couro. Ela representa uma pastorinha perdida no campo em busca de seu carneirinho, quando é atentada pelo personagem Cão e salva pelo Anjo.

O *Zabumba* representa um menino alegre e faceiro, que canta para Jesus, tocando sempre um tamborzinho. Ele viu a estrela e a segue buscando encontrar o menino. No caminho encontra duas pastorinhas e, após insistir bastante, estas permitem que ele siga com elas para Belém. Ele é meio cômico, pois sua ação junto às pastorinhas é atrevida, brincalhona, fazendo gracejos. Veste-se com uma braga ou bermuda de qualquer cor, camisa de mangas compridas e um chapeuzinho. Seu tamborzinho pode ser artesanal ou industrial.

O *Forrobilho* é uma personagem-menino que, segundo D. Mariinha, toca pandeiro para Jesus e compete com o Zabumba para ver quem consegue tocar melhor para o Menino Deus. Ele e o Zabumba são meninos representando rapazes festeiros e namoradores, sendo um do cordão azul e outro do cordão encarnado.

A *Florista* e a *Camponesa* são personagens ligadas ao campo, à natureza e à beleza da vida. As flores ofertadas por uma e por outra às amigas pastoras e/ou à plateia importam singeleza, amizade e doação. Alguns pastoris do Ceará trazem uma ou outra personagem; outros, como o de D. Mariinha, trazem as duas, uma em cada lado e, nesse caso, defendendo uma cor. Vestem-se de roupa com estampas florais ou quadriculadas, predominando a cor do cordão onde estão, levando uma cestinha de flores para ofertar enquanto dançam e /ou cantam. Usam um adereço de flores ou lenço na cabeça. Em sua cena pode ocorrer também uma oferta especial de flores ao presépio onde está o Menino Jesus.

A *Borboleta* é o personagem mais singelo e, assim como o Menino Jesus, é feito sempre por criança, não importa se o Pastoril é de adulto ou infantil. Pode ter uma, duas ou mais em cada grupo. O que importa é que ela esteja presente. Sua cena é sempre esperada quando todas as pastoras se sentam para deixarem-na em evidência no centro a cantar, bailar e poder com destaque fazer suas partes soladas cheias de delicadeza. Traz em si essa forma visível de o homem personificar seu espírito em coisas ou seres. Assim, a borboleta, ao longo da história humana, tece relações com o lado espiritual do Bem, da vida que sempre exige um novo começo de transformações e possibilidades.

A *Cigana* é uma personagem misteriosa que traz consigo signos do Bem e do Mal e encerra, em alguns pastoris, a fatalidade pois, a serviço de Herodes e devido a isso, engana as pastorinhas para tentar pegar e entregar ao rei o Menino Jesus. Em outros pastoris, ela apenas desvenda o futuro, lê a mão das pastorinhas e dança alegremente, como ocorre em Paracuru. Utiliza-se de figurino étnico relativo ao povo cigano, com saias estampadas no quadril, blusa decotada, colares, lenço nos cabelos, brincos etc.

Fig.103. Cordão Azul, Paracuru/CE



Fig.104. Cordão Encarnado, Paracuru/CE



Fig.105. Pastora perdida, Paracuru/CE



Fig.106. Zabumba, Paracuru/CE



Fig. 107. Florista, Paracuru/CE



Fig. 108. Camponesa, Paracuru/CE



Fig. 109. Oferta das Flores



Em alguns pastoris, sua dança e sua atuação são muito esperadas pela carga de mistérios que a envolve e pelas possibilidades da gestualidade da menina que a faz. O “desvendar o futuro”, o “saber o que vai acontecer”, sempre trouxe ao homem a magia de ver alguém que recebe comunicado dos deuses. Para outros, há o medo do desconhecido, daquilo que não se entende, por não saberem como e por força de quem ela desvenda os enigmas do que está por vir. Entretanto, a presença da Cigana no Pastoril, pode contribuir, no ensino, por exemplo, para uma reflexão sobre esse povo que habita o Brasil e que necessita de reconhecimento.

O *Cão* é o personagem que traz toda a carga do anjo caído enganador, daquele que trai, é o adversário inimigo dos homens e de Deus cuja maior arma é a tentação com a qual também assediou Jesus. Assim, ele vem atentar contra as pastoras e leva uma delas a matar a outra companheira, que é posteriormente ressuscitada como forma de demarcar a força divina da ressurreição. Curiosamente, apesar de amedrontar as crianças pequeninhas, a cena de sua aparição provoca risos entre os adultos pela forma engraçada como os meninos ou rapazes que o fazem dão um tom trágico/cômico à cena. Veste-se todo de preto, usando chifres, máscara e um tridente.

Os *Pastores* são personagens que completam os cordões, geralmente dançando atrás e sendo os últimos participantes. Em alguns Pastoris cearenses, eles podem também dançar ao lado dos cordões das pastoras. O número é livre, sendo estabelecido sempre por cada grupo; entretanto, é sempre bem menor em relação ao número de pastoras. Vestem braga ou calças compridas nas cores dos partidos, camisas de mangas longas com uma faixa na cintura ou a vestimenta que lembra o pastorzinho Jacinto que viu N. Senhora de Fátima. Seu figurino pode lembrar também antigos moradores da Galileia e podem utilizar cajados como adereços.

Os *Reis Magos* participam, ao final do Pastoril. São personagens que representam os três Reis sábios e astrólogos que possuíam dons divinos e que vieram do Oriente seguindo uma estrela, buscando encontrar o que tinha sido revelado em seus pergaminhos sobre o nascimento do novo rei de Judá. Representando Baltazar, o rei negro da Arábia; Melchior, rei da Pérsia, de cor clara, e Gaspar, rei da Índia, de cor amarela, eles se vestem conforme as escrituras sagradas. É um dos mais ricos e ornados figurinos e cada um traz na mão um adereço, segundo os presentes que foram dados ao Menino Jesus.

Fig.110. Borboletas, Paracuru/CE



Fig.111. Cigana, Paracuru/CE



Fig. 112. Cão, Pastora, Anjo



Fig. 113. Reis Magos, Paracuru/CE



Fig. 114. Anjo e Reis Magos, Paracuru/CE



O figurino e a caracterização de cada personagem alimentam-se da memória do sagrado e da revisitação da história do nascimento de Jesus, da forma como foi narrada, como ficou conhecida popularmente e como, pelo entendimento familiar, ficou registrada. No entanto, a memória vai sempre atualizando o tempo no presente, já que ela não é apenas um tempo de recordar, de lembrar, mas principalmente de ser vivida. Quando perguntamos a D. Mariinha e a Salete como elas faziam para escolherem e definirem os personagens, elas assim responderam:

Para ser Maria a menina tem que ser uma pessoa bem angelical, bem retinha, calminha[...]. Tem que ser simples, uma pessoa simples. Para ser Cigana ela tem que saber dançar, ter ritmo de dança porque tem muita criança que diz assim: eu quero ser a Cigana, quando é que a tia vai me botar de Cigana? Eu não boto porque ela não tem ritmo de dança, não sabe dançar direito né? Para ser um São José tem que ter o carisma de saber falar como José. Tem que ter o jeito próprio pra fazer aquele personagem, os meninos do Zabumba e Forrobilho têm que ser bem soltos, fazer o povo rir, eles têm que fazer graça.(Informação verbal)^[65]

Assim, em novembro e dezembro de cada ano, D. Mariinha da Ló, junto com suas filhas e amigos, vai rememorando e reatualizando a história sagrada do nascimento de Jesus. E o primeiro passo é sempre a composição dos personagens, decidindo quem faz o quê, como, o que vestem e o que utilizarão como adereços, a partir do que já conhecem e do que desejam fazer melhor.

O repasse, o fazer, são sempre definidos pela oralidade e pela corporeidade de todos. Mesmo que o Pastoril, devido às suas relações com o sagrado e o compromisso com o reconto da história do nascimento de Jesus, os deixe de certa forma mais presos ao que pela memória deve ser contado, mesmo assim já vimos que tanto corporeidade como memória incidem em sensibilidade e expressão criadora, pois sabemos que “nenhum homem toma banho duas vezes no mesmo rio, pois, quando volta a ele, nem o rio é o mesmo e nem mais o homem o é”^[66].

[65] MORAIS, Maria do Carmo e Salete. Entrevista IV. Depoimento [30/05/2013]. Entrevistador: Lourdes Macena, casa de D. Mariinha, centro de Paracuru.

[66] Aforismo de Heráclito de Éfeso buscando sintetizar o princípio do “panta rei” (tudo flui). Disponível em <http://www.mktsorocaba.com.br/newsletter/> Acesso em 8 de outubro de 2013.

Assim, pela dinâmica da cultura, tudo flui, nada é inerte e a tradição nas DD se mantém viva e ativa, constantemente em movimento, no entanto, numa relação intrínseca com os elementos ancestrais guardados pela memória e vivida corporalmente a cada ano.

Sobre o repasse do saber, Salete e D. Mariinha vão registrando como elas fazem para montar e fazer seu pastoril, ensinando a cada personagem. Dizem que

quando entra uma novata eu escrevo tudinho no caderno e dou pra ela [...] Os mais antigos ensinam pros novatos. Ela também ensina. Ela já fez aquele personagem, ela vai e ensina: Mulher, tu tem que fazer assim, desse jeito. Ela ensina os gestos. (informação verbal)^[67]

O Pastoril de Paracuru não têm sede para ensaiar ou local para promover encontros ou guardar figurino e acervo, caso similar ao Boi Paz no Mundo. Tudo se concentra na casa de D. Mariinha da Ló, um local de três cômodos onde cada um tem aproximadamente nove metros quadrados.

Dessa forma, o grupo de Pastoril, pela experiência do fazer, vai elaborando e propiciando uma estética sobre a história do nascimento de Jesus a cada ano, para ser compartilhada com os moradores de Paracuru e quem mais se interessar.

A dança no Pastoril cearense divide-se em partes coletivas, executadas pelo conjunto de cordões azul e encarnado, e partes individuais, feitas por Diana e pelos personagens, em cenas isoladas no decorrer do enredo de cada ano.

Tanto as partes coletivas como as individuais utilizam passos simples, seguindo o ritmo da música. Os cordões usam passos laterais à direita e à esquerda, possibilitando figuras de aproximação e afastamento, passo à frente e atrás, passos de marcha em círculo e contra círculo, serpentinas, cruzamento com troca de lugares, dançadas em filas e fileiras.

As danças individuais dependem da capacidade, da criatividade e do virtuosismo de cada brincante e sua evolução começa quando ele se distancia do cordão; adentrando ao centro ou dirigindo-se à plateia para dialogar e realizar sua cena, concluindo com o retorno ao cordão ou as laterais.

A gestualidade é graciosa, simples, singela. Tudo o que fazem é acompanhado com toque de pandeiro ou palmas. Alguns usam e abusam da mão na

[67] Entrevista IV. Salete e D. Mariinha.

saia e do movimento destas; outros mais modestos se concentram em seus pandeiros e passos.

É comum encontrarmos conceitos sobre as dançadas do Pastoril como sendo pobres, monótonas e simples. Precisamos chamar a atenção para que, apesar de nos últimos anos os estudos da cultura popular tradicional das danças folclóricas terem se ampliado numa diversidade de caminhos multidisciplinares, a maioria desses trabalhos estuda esses saberes por meio de um olhar de fora para dentro, estabelecendo conceitos e opiniões sempre baseados no estudo da dança formal.

Lembramos que a história da dança se inicia com os ritos aos deuses e as comemorações campestres, primeiramente feitas, criadas e realizadas pelo povo e em seu domínio para festejar a vida e agradecer ao sagrado por tudo que recebiam.

Nos séculos XV e XVI palácios, reis e corte foram disciplinando seus bailes em eventos aristocráticos. Buscando garantir entretenimento para os nobres com sofisticação foram agregando músicos e dançarinos para produzir espetáculos para todas as festas da nobreza. Foi assim que, aos poucos, a Itália e a França criaram o Balé. Desde então, numa busca infinita por qualidade e igualdade do gesto, por controle melhor do corpo e ampliação de sua extensão, de sua capacidade de responder ao movimento e produzir uma estética estudada, não livre, mas que possibilitasse uma maior expressão do que se queria naquele momento, a dança humana passou a ser estudada. A partir disso, por isso e somente nisso.

Dessa maneira, mesmo com o desenvolvimento histórico da dança, com a dança moderna e contemporânea, com todos os diversos estilos e/ou categorias criados e desenvolvidos por grandes bailarinos, que surgiram após a criação do Balé, a dança, ainda hoje, se organiza, inclusive por meio de políticas públicas, não considerando mais a dança que o povo faz e que está dentro da primeira estética da dança humana. Nessa estética é que se enquadram as danças dramáticas e as demais danças folclóricas brasileiras.

Sobre esse aspecto, enfatizamos que a qualidade artística de gestos, passos e figuras deve ser vista pelos parâmetros da estética, pois o corpo se manifesta livre de arquétipos enquadrados em rigidez demarcada. Estando numa fileira, fila ou coluna, com o pé direito orientado pelo Mestre, o corpo de cada brincante expressa um movimento peculiar ao que é sentido e entendido pela corporeidade vivida naquela expressão de dança/teatro brincante. Assim, a qualidade artística e o seu resultado estão nas diferentes nuances que se projetam ali.

Coreografia e passos simples ou complexos são conceitos distintos, a nosso ver, de coreografia pobre ou rica, pois isso traz um juízo de valor pessoal contribuindo de forma negativa. Cabe aqui uma reflexão do atendimento estético aos princípios que norteiam esse tipo de criação, independentemente do que, pessoalmente, se possa achar dela.

Situações assim são motivadas devido ao desconhecimento da estética dessas expressões espetaculares, do seu sentido, o que as move e das relações que necessitam serem estabelecidas nesse universo enquanto dança/teatro brincante que possui sua própria categoria e por ela deve ser analisada, vista e descrita.

Diante do exposto, enfatizamos que a beleza e a qualidade artística do Pastoril de Mariinha da Ló estão na forma como cada brincante, ali, se projeta, na forma mais fiel do que corporalmente consegue ser o que é orientado pelo Mestre e este, a cada ano, compõe, cria e é.

A música do Pastoril é seu caminho, enredo, estrutura. Grande parte dela é ancestralmente conhecida e revivida, revisitada; outras partes vão sendo acrescentadas pelo grupo, podendo-se incluir algumas obras eruditas, como é o caso das Ave-Marias^[68] ou demais cânticos da pastoral, para entrada, saída ou cenas com Nossa Senhora.

Predominando a marcha e a marcha rancho, o Pastoril possui também outros ritmos como baião, xote e valsa. Os instrumentos geralmente utilizados são violões, cavaquinhos, pandeiros, flautas ou pífanos e sanfona. O Pastoril de D. Mariinha apresenta-se geralmente *a cappella*^[69], mas ela disse que já utilizou em sua dança/teatro, além dos pandeiros das pastoras e do tamborzinho do *Zabumba*, de flautas e/ou pífanos.

Normalmente, quem canta são as próprias pastorinhas e as personagens. Os cânticos são executados em estilo responsorial, onde o personagem solista faz os versos e o coro de pastorinhas faz o refrão ou repete o verso cantado. Encontramos trechos ou canções inteiras feitas *ad libitum* como a parte da morte da pastora e o solo da borboleta por exemplo.

A cena musical vai utilizando cada melodia buscando contribuir de forma integrativa^[70] o que também vai aos poucos envolvendo os espectadores,

[68] Bach, Schubert, Villa lobos, Betthoven, Roberto Carlos, Luiz Gonzaga, Fafá de Belém (composta ou cantada por)

[69] Música vocal sem acompanhamento instrumental.

[70] A música se relaciona ao humor, estado de espírito (desejo, satisfação, alegria, plenitude, dor) e/ou ego de cada personagem. (CASTARÈDE, 1987, p. 90)

como geralmente ocorre com as práticas tradicionais populares que têm os assistentes/participantes em volta ou junto de si.

A música é o primeiro tópico a ser ensinado, aprendido e dominado, pois ela é a condutora, a norteadora de tudo o que entra na cena. É a partir dela que brota a gestualidade e a corporeidade do que se quer contar, ela também é a base para o que se dialoga e, na maior parte do Pastoril, ela diz do seu enredo e estabelece o encadeamento das cenas e personagens isoladas.

O Pastoril, assim como os dramas populares^[71] são os folguedos que mantêm predominantemente seus textos escritos em caderninhos e não somente guardados pela memória e repassados oralmente. Não apenas o que se dialoga, mas também o que se canta, é mantido escrito para que se possa consultar essas notas, quando, pela memória, se torna difícil lembrar-se das diversas partes que o compõem.

Diferentemente do Boi Paz no Mundo, cuja linguagem é a do riso, no Pastoril de D. Mariinha da Ló a linguagem é a do ritual pelo sagrado determinado. Há muitas cenas dialogadas e às vezes apoio de uma narração. A primeira delas é a Anunciação de Maria, cujo texto segue as passagens bíblicas com pequenas variações.

Narradora - E disse o anjo:

Anjo - Alegra-te ,cheia de graça, o senhor é contigo, bendita és tu entre as mulheres!

Anjo - Não temas, Maria, porque achaste graças diante de Deus, eis que conceberá em teu ventre, darás luz a um filho e dará o nome de Jesus, ele será grande e será chamado filho do altíssimo.

Maria - Como poderá ser, pois não conheço homem algum?

Anjo - O espírito santo descerá sobre ti e a virtude do altíssimo te “cobrirá”, e por isso mesmo o filho que vai nascer de ti será chamado filho de Deus.

Maria - Eis aqui a escrava do Senhor, faça em mim segundo a tua palavra.

Narradora - E o anjo se retirou. Entrou na casa de Zacarias e saudou Isabel:

Maria - Isabel minha prima, quanto tempo!

[71] Cantigas encenadas, cantos contendo histórias, narrativas, romances apresentados de forma bailada pelo interior cearense. São Feitos geralmente por mulheres, com pouca participação masculina. Dentro dessa forma espetacular, encontram-se também os antigos romanceiros e as antigas gestas trazidas pelos colonizadores lusos.

Narradora - E mal Isabel ouviu a saudação, a criança estremeceu. Isabel exclamou:

Isabel - Bendita és tu entre as mulheres, Bendito é o fruto do teu ventre. Que honra a visita da mãe do meu Senhor! Porque assim que eu ouvi a voz da saudação a criança estremeceu de alegria no meu ventre.

Maria - A minha alma glorifica o Senhor, por ele ter posto os olhos na baixeza de sua escrava e de hoje em diante me chamarão bem-aventurada todas as gerações.

Cenas dialogadas sucedem-se entre cantos e bailes, como as cenas de José e o Anjo, quando este avisa sobre o milagre do nascimento de Jesus e o perigo de Maria indicando para ele a fuga para o Egito. Outras cenas são as das Ciganas lendo a mão das pastorinhas e demais brincantes, do Zabumba e pastorinhas a caminho de Belém, da Pastora Perdida e do Cão, da Morte e ressurreição da Pastora Açucena, do Anjo e dos Reis Magos, dentre tantas outras que podem surgir a cada ano inspiradas no enredo da história épica do filho de Deus.

O Pastoril relata fatos vividos pelos personagens que seguem a caminho de Belém. A ordenação das cenas é decidida pela Mestreira a cada ano e pode parecer para alguns, como já foi dito por certos autores, sem lógica; no entanto, o esqueleto da narrativa é feito através de teatro/dança e música que vai se estabelecendo pelo desenrolar dos acontecimentos cênicos, buscando principalmente envolver o espectador com a emoção do caminho percorrido, da proteção ao menino nascido e do encontro final com ele, não importa que percurso seja feito.

As cenas das personagens isoladas, como Borboleta, Cigana, Zabumba e Açucena, mesmo que a cada vez que ocorram possam ter sequência distinta de entrada, têm seus fatos relacionados sempre com o tema e com o conflito da busca das pastorinhas para achar o menino Deus e, portanto, seu enredo é claro na ótica de quem o estabelece, ou seja, o grupo e o Mestre.

Cenas de morte e ressurreição são presenças constantes nas Danças Dramáticas brasileiras. Poderíamos citar, como exemplo, a morte e a ressurreição das personagens Lira (na dança do Guerreiro, em Alagoas), do Rei Mouro (no Fandango cearense), da pastora Açucena/Miriam/Mestreira (em vários Pastorais nordestinos) e do Boi, nas diversas brincadeiras envolvendo esse personagem e espalhadas pelo Brasil.

Nem sempre a cena da ressurreição é explícita. Ela pode estar incógnita, anônima, ocorrendo nos bastidores de nossa imaginação sendo compre-

dida na figura daquele que morreu e surge no meio ou ao final da brincadeira dançando alegre e feliz.

Nas comunidades mais simples, que se relacionam bem melhor com a natureza, a ressurreição é algo ímpar onde se concentra a força vital da vida terrestre que está em nascer/morrer/renascer mantendo o ciclo de eterno recomeço e retorno por meio do que vem dos ancestrais, seus descendentes, sejam eles humanos, plantas ou animais. Além disso, a ressurreição para os Cristãos veio também validar e comprovar, diante dos homens, que Cristo era realmente o filho de Deus cumprindo o que estava escrito. Diante disso, podemos afirmar que essas brincadeiras vão legitimando no brincar a essência de sua ligação com o sagrado, seja rezando ou sorrindo e brincando, pois o sorrir e o brincar são também dos anjos e de Deus.

Compartilho abaixo os elementos matriz de uma estética, na inteireza de um encontro buscando contribuir para o aprendizado do saber fazer do Pastoril. No entanto, chamo a atenção de que isso só se refere ao momento em que foi feito ou que foi registrado, ou seja, nada é uma verdade inteira, diante da liberdade que tem cada grupo com seu mestre de continuar criando e produzindo pelo imaginário de como isso está nele/nela. Importante também deixar claro sobre o registro da música de tradição oral cujas transcrições de algumas delas compartilhamos. O registro corresponde ao que foi feito no dia e que poderá ter elementos musicais distintos cantado posteriormente pelo mesmo grupo, pois pela oralidade se recebe e se perdem elementos.

A apresentação registrada ocorreu na praça principal de Paracuru, em dezembro de 2005, sem tablado, tendo ao fundo o cenário de um presépio sob uma casinha coberta de palha. Foi gravada pela rede globo e me repassada por D. Mariinha da Ló dizendo que “essa era boa de ser vista”. Começou com uma narração e a cena da Anunciação do Anjo a Maria.

Nestes trechos da Anunciação, percebemos que existe a predominância de uma narradora, o que nunca encontramos em outros pastoris cearenses.

Narradora - Eis que no sexto mês o anjo do Senhor, chamado Gabriel foi o enviado de Deus para uma cidade da Galileia chamada Nazaré, a uma virgem prometida em casamento, com um homem chamado José. O nome da virgem era Maria. Entrando, disse o anjo:

Música/anjo: Ó Maria, ó Maria, concebida sem pecado, rogai por nós, que recorremos a vós.

Narradora - E disse o anjo:

Anjo - Alegra-te cheia de graça o senhor é contigo, bendita és tu entre as mulheres!

Narradora - Ao ouvir a saudação, ela perturbou-se e refletia no que poderia significar aquelas palavras. Então o anjo lhe disse:

Anjo - Não temas, Maria, porque achaste graças diante de Deus, eis que conceberá em teu ventre, darás luz a um filho e lhe dará o nome de Jesus, ele será grande e será chamado filho do Altíssimo.

Maria - Como poderá ser, pois não conheço homem algum?

Narradora - E o anjo respondeu:

Anjo - O Espírito Santo descerá sobre ti e a virtude do Altíssimo te "cobrirá", e por isso mesmo o filho que vai nascer de ti, será chamado filho de Deus.

Narradora - Então, disse Maria:

Maria - Eis aqui a escrava do Senhor, faça em mim segundo a Tua palavra.

Narradora - E o anjo se retirou. Entrou na casa de Zacarias e saudou Isabel:

Maria - Isabel, minha prima, quanto tempo!

Isabel - Bendita és tu entre as mulheres, Bendito é o fruto do teu ventre. Que honra a visita da mãe do meu Senhor! Porque assim que eu ouvi a voz da saudação, a criança estremeceu de alegria no meu ventre.

Narradora - Disse Maria:

Maria - A minha alma glorifica o Senhor, por Ele ter posto os olhos na baixaza de Sua escrava e de hoje em diante me chamarão bem-aventurada todas as gerações.

Narradora - E ficou Maria com Isabel três meses, depois voltou pra sua casa. Naquele tempo existiam algumas pastorinhas que queriam cantar para Maria:

*Magnífica, magnífica é o canto de amor.
Minha alma engrandece a Deus meu Salvador.*

As pastoras entram em seus cordões e vão fazendo a cena dançada da apresentação das personagens que se encontram nos partidos. Entram em passo de marcha, batendo seus pandeirinhos e, ao chegarem no local dos cordões, usam um passo para frente e para trás, enquanto as personagens que são apresentadas vão se destacando.

Diana – (Falado) Senhoras e senhores, boa noite venho dar, quero que me deem licença para o pastoril dançar. Se alguma falha houver, queiram todos desculpar. Uma música bem bonita para o pastoril começar.

(Canto e dança)

Boa noite, meus senhores todos, boa noite senhoras também, somos nós as pastorinhas belas, que alegremente vamos a Belém.

Mestra: Eu sou a mestra do cordão azul, o meu partido é o melhor que há, Com minhas danças, minhas cantorias, eu sou a mestre desse pastoril.

Contramestra: Eu sou a contramestra do cordão encarnado, o meu partido é o melhor que há, Com minhas danças, minhas cantorias, eu sou a mestra desse pastoril.

Diana: Eu sou Diana não tenho partido, o meu partido é o melhor que há, eu peço palmas, peço fita e flores, aos meus senhores, peço proteção.

Fig. 115. Transcrição musical, Entrada Pastoras, Paracuru/CE^[72]

Logo em seguida, elas apresentaram a parte estrela do norte/estrela do sul, onde ocorre um cumprimento dos dois cordões e depois destes à Diana. No refrão, fazem palmas ou tocam nos pandeiros e dão pulinhos.

[72] As transcrições musicais em minha tese doutoral foram feitas pelos músicos: Mateus Farias, Nonato Cordeiro e Costa Holanda. Aqui evidencio uma pequena parte do que está no trabalho inteiro.

*Estrela do norte cruzeiro do sul
Vamos dar um viva ao cordão azul
(Refrão) Tralalalala...*

*Estrela do norte, cruzeiro sagrado
Vamos dar um viva ao cordão encarnado
(Refrão) Tralalalala...*

*Estrela do norte, estrela de Belém
Vamos dar um viva a Diana também.
(Refrão) Tralalalala...*

Fig. 116. Transcrição musical, Estrela do Norte e do Sul, Paracuru/CE



Meu São José, nos pastoris do Ceará, é uma música que pode vir no início ou no meio; no entanto, geralmente, só pode ocorrer com a presença dele na cena. Dançam em passo de marcha.

*Meu São José dai-me licença para o pastoril dançar
Viemos para adorar, Jesus nasceu para nos salvar.
Tralalalala...*

Fig. 117. Transcrição musical, Meu São José, Paracuru/CE

Na cena, o personagem José entra com um cajado na mão e, sorrateiramente, deita-se e dorme entre as pastoras que permanecem em pé delimitando a cena principal que ocorrerá no centro. Enquanto José dorme, aparece um anjo que com ele fala.

Anjo: Acorda, José, não temas receber Maria como tua mulher, porque o que nela se gerou é obra do Espírito Santo. Ela dará luz a um filho e o chamara por nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo do pecado.

Narradora: E despertando José do sono, fez como o anjo lhe havia mandado. E levou Maria para Belém. Chegando a Belém, José pediu abrigo nas hospedarias:

José: Maria está grávida e precisa de apoio.

Hospedeiro: Não tem lugar.

Narradora – Então José vai a outra hospedaria:

José – Maria está grávida e precisa de apoio.

Hospedeiro – Há um lugar em uma estrebaria, onde dormem os animais.

Vocês querem passar a noite lá?

José – Queremos.

Seguem José e Maria para a estrebaria/presépio enquanto as pastoras se preparam para mais uma cena, desta vez com a parte da Borboleta. No imaginário do grupo e de D. Mariinha, as borboletinhas também seguiam à procura do menino Deus. A presença da borboleta no Pastoril, provavelmente, deriva-se do significado que esta tem no cristianismo, relacionando-se à ressurreição e à imortalidade, além de simbolicamente representar a alma, transformação e novo recomeço, desde as culturas mais antigas. Traz, ainda, essa personagem em sua dançada momentos femininos de delicadeza por meio da inocência das crianças que sempre as fazem.

Música borboleta:

*Borboleta pequenina venha para o meu rosal,
Venham ver cantar o hino que hoje a noite é de Natal.*

*(Borboleta) Eu sou uma borboleta, sou bela sou feiticeira,
Ando no meio das flores procurando quem me queira*

*(Borboleta) Nesse berço abençoado cheio de tanto amor,
Livre de todo pecado dorme o filho do Senhor.*

*Borboleta pequenina venha para o meu rosal,
Venham ver cantar o hino que hoje a noite é de Natal.*

(Borboleta) *Eu sou uma borboleta, uma borboleta eu sou,
Eu sou uma borboleta, nos pés de Nosso Senhor*

(Borboleta) *Meus senhores e senhoras, e todos que aqui estão
Deem um viva às borboletas e também ao meu cordão.*

*Borboleta pequenina venha para o meu rosal,
Venham ver cantar o hino que hoje a noite é de Natal.*

Fig. 118. Transcrição musical, Refrão Borboleta, Paracuru/CE

Música Borboleta - Refrão

Fig. 119. Transcrição musical, versos Borboleta, Paracuru/CE

(Borboleta)

Outra cena que pode aparecer isoladamente e ser colocada na ordem que se queira é a da Cigana. No Pastoril de Paracuru, ela vem logo em seguida à Borboleta e não irá matar a pastora para roubar o menino, segundo orientou Herodes e como ocorre em outros pastoris. Aqui ela vem para promover adivinhas, lendo a mão das pastorinhas, enquanto baila e canta festivamente dialogando aqui e ali onde a chamam.

*Vimos do Egito só para cantar,
Bailados de amor, que vai anunciar.*

Tralalala...

Toda cigana latina seu rico dá-lhe um vintém,
A cigana é tão pobre que não tem nada pra dar.

Pastora: (Falado) Cigana, ciganinha, lê aqui a minha mão?

Cigana: (Falado) Primeiro passa o dinheirinho? Tua sorte digo pastora,
tens segredos terríveis e medonhos, amanhã será felizes e tenhas sonhos
(sic).

Vimos do Egito só para cantar,
Bailados de amor, que vai anunciar.
Tralalala...

Fig. 120. Transcrição musical, refrão Cigana, Paracuru/CE

Música Cigana - Refrão

Fig. 121. Transcrição musical, versos Cigana, Paracuru/CE

Cigana

Nas cenas de Borboleta, Cigana, Florista, Camponesa, Zabumba e Pastores, as Pastoras estão sentadas em seus cordões, delimitando o espaço cênico. Acompanham com palmas e cânticos fazendo o coro, onde for necessário. Dessa forma, elas colaboram para que as atenções se concentrem nos personagens que vão entrando e saindo da cena principal sem sair do espaço cênico.

A Florista vem com um cesto com flores na mão e vai entrando, dançando e cantando. Seguindo a música, ela vai entregando rosas a cada uma das pastoras dos dois cordões.

*Nós somos gentis pastoras, meigas filhas das florestas,
Não te damos joias finas, mas damos flores em festas.*

*Aceitem belas pastoras, essas flores que vos dou.
São mimosas, delicadas, levem pra Nosso Senhor.*

Fig. 122. Transcrição musical, versos Florista, Paracuru/CE

Florista

The image shows a musical transcription for the 'Florista' verses. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The first staff ends with a circled number '15'. The second staff continues the melody with a double bar line at the end.

Em seguida, vem a cena de Zabumba e Pastoras. Elas entram cantando, passeando pelos campos, enquanto ele entra tocando seu tamborzinho com sua dança e canto, procurando chamar a atenção das pastorinhas.

(Canto Pastoras)

*Nós vamos à gruta, com muita alegria,
Pra ver o Messias, que hoje nasceu
E na caminhada, rebrilha uma estrela
Reluz gente bela no limpo do céu.*

(Canto Zabumba)

*Eu sou o zabumba, tão belo e querido
sou mais conhecido, não há outro igual*

BIS

Fig.123. Transcrição musical, entrada Zabumba, Paracuru/CE

Zabumba

(Falado)

Zabumba – Olá, belas meninas, pra onde vão tão faceiras?

Meninas – Não seja tão atrevido, não somos suas parceiras!

Zabumba – Que é isso, belas meninas, pensei que iam a Belém desejo acompanhá-las que para lá eu vou também.

Meninas – Que menino atrevido! Que tipo!

Zabumba – Vamos a Belém?

Meninas – Pra ver o Menino Jesus, vamos também.

Zabumba – Viu como eu sei conquistar?

(Cantam juntos os três) (Seguem dançando para o presépio)

Nós vamos à gruta, com muita alegria,

Pra ver o Messias, que hoje nasceu

E na caminhada, rebrilha uma estrela

Reluz gente bela no limpo do céu.

Fig.124. Transcrição musical, saída Zabumba, Paracuru/CE

Música

A cena a seguir é a cena principal do Pastoril cearense, onde se percebem momentos importantes para o cristianismo, como a tentação do Cão, a morte e a ressurreição da Pastora boa que defendeu o Menino Jesus, a vitória divina por meio do Anjo que combate a personagem Cão e o afasta, e o perdão concedido à Pastora má, que matou Açucena, pela Pastora boa. Cada Pastoril estrutura como quer e entende a cena, mas esses elementos estão sempre presentes.

Narradora: Existiam duas amigas, uma tinha o dom de gerar a vida e a outra era estéril. O inimigo aproveitou-se disso e causou uma discórdia entre elas.

Diabo: Mate o menino! Vim pra lhe fazer o Mal. Me dá inveja.

(Cantado)

*Contramestra: Por esses campos, por esses campos,
Por esses campos eu hei de brigar.
Mas o menino, mas o menino,
Mas o menino, há de me entregar.*

*Mestra: O menino eu não te entrego,
Nem que eu tenha que morrer.
Prefiro perder a vida,
que a pastora egoísta obedecer*

Mestra: Meu filho, meu filho!

Contramestra: A vida por Deus te foi dada, mas por mim será tirada. Vou tirar tua vida na ponta da minha espada.

Narradora: Mas Jesus envia e acaba com aquela tristeza, um anjo do céu:

Anjo: (Para a pastora má) Arrepende-te de teus pecados, pois o mal que cometeste, é obra do inimigo.

Anjo: (Indo até onde está Açucena deitada no chão) Levanta-te Açucena, venha ver a luz do dia, pois quem morre por Jesus, vive por Maria.

Narradora – E arrependida a Contramestra canta pra sua amiga:

*Perdoa, minha Açucena, eu não estava no meu sentido.
Perdoa, minha Açucena, por este caso, este caso acontecido.*

*Mestra (Açucena) (Falado): Se Jesus te perdoou, eu te perdoou também,
amiga! (Se abraçam e saem todos do espaço cênico principal)*

Fig.125. Transcrição musical, entrada Contramestra, Paracuru/CE



Fig.126. Transcrição musical, Pastora boa (Mestra), Paracuru/CE



Concluindo essa cena, as personagens se deslocam para o fundo do espaço, continuando as pastorinhas em cada cordão, delimitando o local da atuação. Vem a cena da Pastora perdida, onde o personagem Cão vai novamente atentar a pastorinha.

Música Pastora:

*Eu vou procurando o meu carneirinho,
Não sei por onde o Cupido saiu.
- Cupido? Cupido?*

Diabo:

*Vinde, pastora, eu quero falar-te, para o inferno, desejo levar-te.
Dar-te-ei ouro, te darei montanhas e montanhas de ouro! Pois no inferno
eu sou o rei!*

Pastora:

*Mas eu não quero a sua riqueza que aprisiona a natureza,
Aquele estrela que irradia, ela será minha luz e guia.*

*Diabo - Vem, vem, vem! Dar-te-ei palácios e riquezas, dar-te-ei ouro,
muito ouro. Vem que eu quero tua alma!*

Pastora - (Gritando) Jesus! Jesus!

*Anjo - (Jogando uma lança no Diabo que cai no chão esperneando) Vá,
desaparece, Satanás!*

Fig.127. Transcrição musical, Pastora perdida e Diabo, Paracuru/CE

Music. Pastora 24

Music. Diabo 25

O Anjo convoca todas as pastorinhas para seguirem o caminho até onde está o Menino Deus. Essas se levantam e saem cantando até onde se encontra, ao fundo do espaço cênico, o presépio vivo com Maria, José, Anjos, Borboletas, Pastores e demais figuras. Elas saem cantando:

*Para Belém, para Belém,
Para Belém vamos todos cantando.
Com glória vamos cantando, e o anjo anunciando.
Para Belém, para Belém,
Para Belém vamos todos cantando.*

Narradora – Os anjos anunciam o nascimento de Jesus

Anjo – Glória a Deus nas alturas!

Pastoras - Paz na terra aos homens por ele amados.

Anjo – Jesus nasceu!

Pastoras – Viva o nosso Salvador!

Fig.128. Transcrição musical, Canto Pastoras para Belém, Paracuru/CE

Music. Pastoras 27

Na flauta executam *Noite Feliz* e, logo em seguida, *Bate o sino*^[73] dois clássicos natalinos. O momento é de adoração durante a execução da primeira música. Quando cantam a segunda, as pastorinhas dançam próximas ao presépio tendo ao final desta cena a entrada da Camponesa que vem cantando e dançando indo até a plateia e, posteriormente, juntando-se a todas no presépio. Segue-se com a parte do encontro do Anjo com os Reis Magos:

*Vimos de tão longe com a rica camponesa
Trazendo flores mimosas floridas da natureza*

*Venham todas as meninas
Venham todas, venham ver
A pobreza da lapinha onde Jesus quis nascer.*

*Vimos de tão longe com a rica camponesa
Trazendo flores mimosas floridas da natureza*

Fig. 129. Transcrição musical, Camponesa, Paracuru/CE

Music. Camponesa

The image shows a musical score for a piece titled 'Camponesa'. It consists of two staves of music written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is simple and rhythmic, with many eighth and quarter notes. There are some rests and a circled '28' at the end of the second staff, indicating the end of the piece.

Narradora – Tendo, pois, nascido Jesus em Belém, eis que vieram os Magos, para adorar Jesus e o anjo os anuncia.

Anjo – Eu vos anuncio uma grande alegria, lá em Belém nasceu o menino que se chamará Jesus, vão e levem seus presentes e voltem por outro caminho.

Reis – Não sabemos o caminho!

Anjo – Uma estrela seguirá em sua frente, onde ela parar, lá terá um menino deitado em palhas, este será o salvador do mundo.

Reis – Vamos conhecer o nosso Salvador! E oferecer nossos presentes! (Saem caminhando até ao presépio e lá chegando fazem suas oferendas ao Menino).

Reis (Um de cada vez) - Eu ofereço ouro. Eu ofereço mirra. Eu ofereço incenso. (Se ajoelham no presépio)

[73] Letra e música de J. Pierpont.

O Pastoril de D. Mariinha culmina sua apresentação com a oferta singela do rebanho de ovelhas a Jesus pelos pastores, personagens que simbolicamente representam os homens simples do povo. Percebemos que, para D. Mariinha, esse é um momento importante, pois representa a generosidade das pequenas comunidades que tudo repartem e compartilham, apesar de suas necessidades.

Narradora – Naquela mesma noite havia um Pastorzinho que vigiava seu rebanho

Anjo – O que vocês estão fazendo aí?

Pastorzinhos – Estamos pastoreando o rebanho.

Anjo – Levem seu rebanho e ofereçam ao menino que nasceu lá em Belém, esse será o Salvador do mundo.

Pastorzinhos – Vamos a Belém (Caminham com carneirinhos e ovelhas até o presépio onde se ajoelham e oferecem o que levam)

Pastorzinhos – Eu ofereço o rebanho.

Narradora – E todas as pastorinhas cantam alegremente:

Música final:

*Adeus, meus senhores, queiram desculpar,
Que a nossa jornada já vai terminar.*

Tralalalala...

*Adeus já é tarde, temos que partir,
O dia amanhece, queremos dormir.*

Cantando e dançando com seus passinhos miúdos, as Pastorinhas vão saindo, tocando seus pandeiros e acompanhadas de todas as demais personagens, ficando no espaço apenas a manjedoura e a cenografia do pequeno estábulo coberto com palhas de coqueiro.

Ao observarmos os detalhes da estética dos grupos, verificamos que, apesar de trabalharem com o repasse pela oralidade com criação constante mantendo os elementos fundantes da brincadeira transmitida por seus ancestrais, cada uma dessas danças estudadas possui personalização própria, que as distinguem não apenas das diferentes tipologias Pastoril, Boi, Fandango, mas também dentro de sua própria tipologia. Pela forma e pela dinâmica, vão acrescentando a cada tempo elementos peculiares à sua dança, pela (re) interpretação que vão fazendo, a cada tempo, seguindo quem as conduz.

Para acessar material imagético e sonoro sugiro ver:



1. DIGITAL MUNDO MIRAIRA

www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-dramaticas/



2. VÍDEO PASTORIL MARIINHA DA LÓ

www.youtube.com/watch?v=G-gy71A5htg



3. PASTORIL NOSSA SENHORA DE FÁTIMA

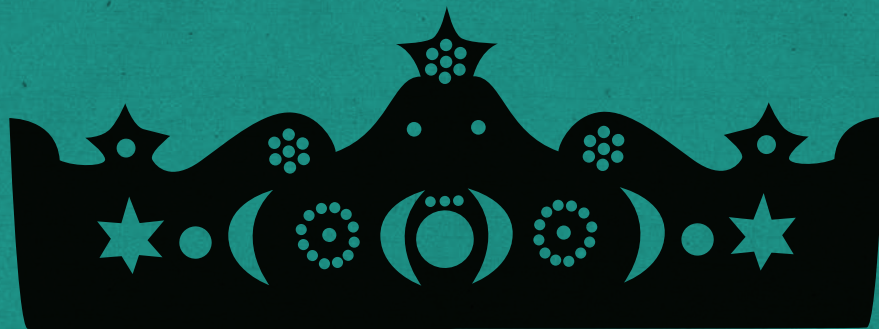
www.facebook.com/watch/live/?u=222611978615359&ref=watch_permalink



4. MESTRES NAVEGANTES EDIÇÃO CARIRI

open.spotify.com/album/Oo8n5M4EcE2hsRMuqWxOe9





* Módulo VI *

Fandango



No Brasil, o termo Fandango^[74] refere-se a expressões distintas, de acordo com cada região do nosso país. Araújo (1964) refere-se ao Fandango como uma dança profana de muita aceitação no Brasil pelos fins do século XVIII, chegando a animar as festanças palacianas no início do século XIX. Acredita o autor que foram os portugueses os introdutores dessa dança em nosso país, e baseado na observação de que os nomes e características do cancionero constantes desse conjunto de danças rurais enfatizam os costumes lusos muito mais que a tradição espanhola.

No Ceará, o Fandango é uma manifestação tradicional popular do ciclo natalino, tendo sido muito apreciado durante as festas de N. Senhora da Saúde, São Pedro, no período junino, até o início dos anos 90, principalmente nas praias do Mucuripe e Iguape. O Fandango seria, portanto, um auto de “inspiração marítima” (BORBA FILHO, 1966), com reinterpretações do auto da Nau Catarineta, no qual se observam aspectos da Chegança de Mouros, de acordo com Silvio Romero (1954).

Cresci na cidade de Fortaleza onde vivo e por diversas vezes me encantei com o teatro espontâneo do Fandango cuja ação cênica se apresentava forte na própria narrativa cantada daqueles senhores de cinquenta a setenta anos, aproximadamente. Por diversas vezes visualizei suas caravelas invisíveis em alto mar e suas guerras e confrontos de natureza religiosa.

Aqueles marinheiros e suas músicas, a narrativa de suas histórias e sua nau, como eles se referiam a sua caravela, embarcação que conduzia sua encenação, permaneceram comigo como uma das melhores lembranças de minha juventude. Apesar dos passos miúdos e andamento lento e dança com coreografia simples, sua força cênica sempre foi forte para mim.

Já me encontrei com o Fandango velho, como diziam alguns. Sua brincadeira, por razões sociológicas pertinentes ao próprio contexto da tradição, que abordaremos no decorrer do trabalho, já não trazia a presença de jovens brincantes como ainda ocorre hoje com a Nau Catarineta de Cabedelo na Paraíba, o que provavelmente, desmotivou àqueles que não tinham a sensibilidade para perceber a força cênica presente em suas narrativas e tal situação pode ter causado um desprestígio e desconhecimento dessa expressão cultural cearense na contemporaneidade.

[74] Parte deste texto é fruto de uma comunicação oral que fiz no X Congresso Argentino de Antropologia Social em Buenos Aires de 29/11 a 02/12 de 2011 cujo nome original da comunicação foi: Stagnation y dificultades del fandango del mucuripe - enseñanza posible. Também utilizei outro estudo que fiz para desenvolver processo criativo, utilizando-me dos elementos da dramaturgia cênica e musical do Fandango para artigo no VII Encontro de Pesquisa e Pós-Graduação (VII ENPPG) / VII Encontro de Iniciação Científica e Tecnológica (VII ENICIT) / I Simpósio de Inovação Tecnológica (I SIMPIT) do CEFET/CE com o trabalho FANDANGO, A NAU PERDIDA - MEMÓRIA E (RE)TRADICIONALIZAÇÃO CÊNICA MUSICAL

Também conhecido por Marujada, o Fandango do Ceará foi visto encenado a última vez em 1997. Possui uma gravação deste momento e, no decorrer de minhas pesquisas em cultura popular em minha cidade, fui armazenando material sobre ele; assim, disponho também de gravação musical documental de uma hora e 20 minutos com mestres e brincantes, fazendo toda a narrativa do auto, bem como de um registro da dramaturgia feita por Gustavo Barroso, no início do século passado e outros documentos do acervo do Museu da Imagem e do Som. Esse material foi utilizado no decorrer do estudo como um ponto de partida.

Sobre a origem do fandango, vejamos o que diz Araújo (op. cit.):

[...] é comum encontrarmos a afirmativa que ele é oriundo da Espanha, baile cujo ritmo mais antigo era 6/8 e mais tarde passou a ser ¾. Outros afirmam que os portugueses e espanhóis o receberam dos mouros, e há até quem diga que é de origem flamenca. [...] formulamos a nossa própria hipótese, de que a origem seja anterior à invasão árabe. Quando os mouros invadiram a península ibérica, talvez já o encontraram em voga. [...] é provável que a palavra fandango venha do latim “fidicinare”, quer dizer “tocar lira”. A lira era um instrumento usado pelos latinos, povoadores da península. Da lira descendem todos os instrumentos de corda. O instrumento do fandango é a viola, pode ser que no passado tenha sido a lira.

Câmara Cascudo (1972), assim destaca os vários sentidos de Fandango:

Bailado dos marujos ou marujada e ainda Chegança dos marujos ou Barca nalguns estados do Nordeste e Norte. No Sul/Sudeste (Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Rio Grande do Sul) é visto como um baile, festa, função, em que se bailam várias danças regionais. [...] Em São Paulo dizem fandango uma dança aproximada do cateretê^[75] e outras vezes sinônimo de chula^[76]. [...] Como baile ou dança individual de par, tal igualmente se originou na Espanha, o norte do Brasil não conhece. No Nordeste, Fandango é sempre um auto popular^[77], já tradicional na primeira década do século XIX, convergência de cantigas brasileiras e de xácaras^[78] portuguesas [...].(CASCUDO, 1972, p. 384)

[75] Dança de origem indígena, espécie de sapateado brasileiro executado com bate-pé e palmas ao som da viola, e em Minas e São Paulo. Conhecido também por Catira no interior de Goiás (Cf. RIBEIRO, s/d: 397).

[76] Dança tradicional gaúcha, espécie de disputa por meio de um sapateado criativo a partir de seus brincantes.

[77] Forma teatral de enredo popular religioso ou profano, com bailados e cantos. (ALMEIDA, 1965: 178)

[78] Tipo de antiga canção narrativa de origem árabe, popular na Península Ibérica, tendo ficado presente em obras do repertório teatral português, sobretudo nas de capa e espada, de caráter popular, nos meados do século XIX.

A brincadeira do Fandango cearense esteve presente nas comunidades do Mucuripe, Iguape, Caponga, Marjorlândia e no município de Granja do final do século XIX até os anos 1990 quando, por diversas razões, esta manifestação foi sofrendo um desprestígio em cada comunidade, estando hoje parcialmente desativada, apesar da existência de antigos brincantes. Louvamos a iniciativa e ação da Senhora Maria Ximenes que continua com ação viva da brincadeira em Granja apesar das dificuldades.

O Mucuripe é um bairro do litoral da cidade de Fortaleza, no Ceará, localizado na região nordeste do Brasil. Presente no desenvolvimento da cidade desde o início de sua história, onde se acredita que em 1500 Vicente Pinzón (navegador espanhol) tenha desembarcado bem antes da viagem de Pedro Álvares Cabral, quando o batizou de Cabo de Santa Maria de La Consolación. Nesse mesmo local no ano seguinte, aportou Américo Vespúcio com André Gonçalves e Gonçalo Coelho. A medida que a cidade ia crescendo o bairro Praia recebeu várias fortificações, foi vila de pescadores nos anos 40 do século passado e na década de 50 do mesmo a especulação imobiliária bateu à sua porta, obrigando os pescadores e seus familiares a saírem da beira mar indo residir em um morro próximo, com pequenas casas construídas por meio de um programa do governo na época.

Fig. 130. Marujada de Granja



Fonte: <http://santaterezinhaceara.blogspot.com/2012/01/cultura-granja-ce.html>

Mesmo com várias interferências urbanas, o Mucuripe ficou conhecido como um bairro de pescadores, apesar deles estarem encolhidos no morro citado, de certa forma sitiado pela rede hoteleira e outras formas de moradias de famílias de grande poder aquisitivo, além de bares, restaurantes e casas noturnas.

A comunidade de pescadores do Mucuripe até a década de 90 do século passado mantinha entre seus saberes e fazeres brincadeiras tradicionais como o Cocolé^[79], a Caninha Verde e o Fandango. Suas maiores festas populares sempre foram duas: a que fazem no dia 29 de junho, em louvor a São Pedro, com procissão marítima, cantos e danças à beira mar de onde a imagem do santo querido sai da igrejinha construída por eles para uma jangada e navega nesta, com devotos, sendo acompanhada por milhares deste tipo de embarcação e; o festejo de N. Senhora da Saúde, entre agosto e setembro. No passado o Fandango era um dos momentos mais apreciados pelos velhos pescadores durante esses festejos.

Para colocar seu barco à frente da Igreja N. Senhora da Saúde ou na praia do Mucuripe, ali, pertinho da Igrejinha de São Pedro, os velhos marinheiros juntavam-se para ensaiar sua brincadeira, e possibilitar em seu momento de ócio e/ou devoção, mais uma vez contar dançando, cantando, representando toda a história do conflito entre duas embarcações, uma moura e outra cristã.

Fig. 131. Marujos ensaiando passos na fileira



Fonte: Doação do acervo pessoal de Quintela.

[79] Dança de roda com bate pés e embolada com improvisos e grande aceitação popular.

Essas imagens me foram dadas pela aluna Quintela, que fez a especialização em Cultura Folclórica Aplicada conosco, na década de 90 do século passado e que acompanhava na época meus estudos para recriação cênica do Fandango. Ao mostrá-las na praia para alguns velhos pescadores, eles foram falando nomes como Paulo Preto, João do Ouro, Manuel Cará, Raimundo Cabral, Sebastião, Zeca Três Veis, entre outros, porém sem uma identificação precisa de quem era quem. Diante disso, compartilho as fotos dos antigos brincantes como uma forma de fazer parte desse momento nosso em que, apesar do pouco que nos foi deixado, buscamos colocar para velejar esta velha nau por meio de nossa dança.

Fig.132. Marujos do Fandango com Bastões para batalha



Fonte: Doação Quintela

Fig.133. Marujos do Fandango no Alerta



Fonte: Doação Quintela

Em 2015, fui no dia da festa de São Pedro fazer o Fandango na beira da praia, no Mucuripe. Era uma contribuição do Miraira do IFCE à festa dos Pescadores no dia 29 de junho. Surpresos ficamos com a descoberta do Sr. Manoel Pelé, antigo brincante do Fandango, com a brincadeira em sua memória e em seu coração. Se juntou ao grupo, cantou, dançou, contou e encantou a todos e esse encontro foi o promotor de várias ações que estão se desenvolvendo com outros artistas em volta do Fandango como registro histórico por meio de vídeo, articulação para promover a brincadeira no próprio bairro, registro em dissertação de Mestrado em articulação com processos criativos, entre outros. Tudo por iniciativa dessa vontade infinita de dançar, dançar, dançar o Fandango. Embarcar corporalmente nessas narrativas para contar de novo como entendemos e, pela poética, criamos.

Para Seu Manoel Pelé, o Fandango ou Marujada é a sua Nau, de dentro do coração, que servia de razão para os encontros, amizades e as relações que a comunidade traçava, que garantia motivação para o trabalho do dia seguinte, porém as dificuldades da época contribuíram para sua desmobilização.

Nosso intuito no curso é compartilhar experiências já vividas artisticamente por um grupo que colocou no corpo de jovens artistas brincantes essa expressão cultural de novo, dançando e trazendo para estes razões de reconhecimento, não apenas da brincadeira em si, mas também de aspectos socioeconômicos e políticos que podem prejudicar danças brincantes como essa e, dessa forma, concorrer para experiências similares, considerando os ricos elementos musicais e cênicos que esta Dança Dramática possui.

Esta performance cultural, dança/teatro de certa forma empírica, possui ação rica em gestos, movimentos e vozes, advindos da tradição perpassadas pela oralidade e memória de seus mestres e brincantes.

Esse teatro folclórico, auto, folguedo ou teatro tradicional popular, é construído a partir do “aprender a fazer fazendo” e alimentado pela necessidade do homem de ser feliz e promover o bem-estar de sua comunidade em seus encontros e momentos coletivos, ou teatro do povo, como bem destaca Ayala:

[...] aparece nas feiras e festas através de bonecos ou nas danças dramáticas, que se fazem ver nas comemorações natalinas e em festas de santos. Penso que o teatro brasileiro feito pelo povo e a ele destinado expressa-se através das danças dramáticas – Bumba-meu-boi, Reisados, Pastoris, Cheganças, Cavalhadas, Congos, etc. – ou então em teatros de bonecos – mamulengo, João Minhoca, Babau, João Redondo – ou nas representações da Paixão de Cristo e nos dramas de circo [...] (AYALA 2005)

Fig. 134. Seu Manoel Pelé

Foto: Gabriel Ponciano (imagem extraída do documentário Manoel Pelé, memórias de um cabo da maruja do Fandango do Mucuripe).

Fig. 135. Seu Manoel Pelé

Foto: Gabriel Ponciano (imagem extraída do documentário Manoel Pelé, memórias de um cabo da maruja do Fandango do Mucuripe).

Apesar de saber que quando a própria dinâmica cultural influencia na estagnação dessas danças, o que leva a não existência desses grupos no cotidiano da cidade, por experiência própria, digo que é possível a reconstituição cênica musical de um auto, folguedo, dança por meio da memória de seus brincantes, admiradores, consulta a arquivos imagéticos e sonoros, e pela oralidade daqueles que dele se lembram. Essa ação, por meio do ensino de arte, pode contribuir para valorização dessa expressão cultural e estabelecer novos vínculos comunitários para esta ou outras de seu próprio lugar que delas se enamora e que, por sua vez, pode possibilitar empoderamento de valores socioculturais desses grupos.

Importante destacar o que enfatiza Rabetti (2006) sobre modos de experimentar relações entre teoria e prática na pesquisa teatral quando alerta:

[...] para a diferença a se observar entre os efeitos artísticos que geram vivência e os que geram experiência, ligando a primeira à recepção de estímulos provocados por produtos ou obras calcadas no efeito instantâneo e transitório, decorrentes de obras veiculadas pelos meios de comunicação de massa [...] Vivências momentâneas que se afastam de seu percurso de construção. A experiência, por outro lado, decorreria de obras que, se constituindo na consciência e na busca de sua historicidade, permitem a percepção profunda de pertencimento – a um trajeto, a um coletivo, a um lugar. Em outras palavras, talvez se pudesse, para enfrentar a fugacidade dos sentidos momentâneos e a condicionada efemeridade da produção espetacular, encontrar novos termos, mais fecundos, na vitalidade possibilitada por uma experiência vital, geradora da compreensão de pertencimento, de percursos, de história. Nessa direção, experimentar é provar da história, a ela pertencer.

A defesa do que digo, as experiências que vivi e a afirmação obtida nos trabalhos que desenvolvi sobre e com o Fandango do Ceará, levaram em consideração esse pensamento e observações de Rabetti (2006).

Não existe, nem nunca existiu nas escolas do Mucuripe e tampouco nas demais da cidade nenhum recurso ou material pedagógico sobre o Fandango local como imagens, sons, nada. A escola do lugar sempre tratou sobre aspectos culturais da cidade de Fortaleza, negando, de certa forma, um favorecimento ao reconhecimento dos valores dessa comunidade.

Dialogando com professores e alunos de escolas locais, percebo que essa ausência desfavorece o envolvimento da juventude não tão somente com essa brincadeira, mas com outras dos saberes e fazeres locais e foi o que, segundo pescadores, desmotivou o grupo de brincantes e o mestre do Fandango a se fecharem e pode ter contribuído para a estagnação do grupo.

A forma como a pressão econômica, especulação imobiliária e ações do governo nos anos sessenta do século passado obrigou os pescadores a saírem da beira da Praia estabeleceu por muitas décadas ressentimento e mágoa entre os velhos pescadores. Isso dificultou, de certa forma, toda tentativa de ação da Secretaria de Cultura do Estado, anos depois, buscando valorização do grupo. Sem participação da juventude, o Fandango ficou conhecido como uma brincadeira de velhos e a cada tempo ia diminuindo seu ritmo e andamento, e lentamente ia deixando de fazer cenas, passos e figuras. A cada tempo se distanciava mais e mais dos jovens locais, perdendo sua função de diversão, brincadeira na festa de São Pedro, santo padroeiro dos pescadores, ou de N. Sra. da Saúde, padroeira do bairro, momentos de maior visibilidade e prestígio.

Para moradores do lugar, sempre houve desconfiança por parte dos Mestres e brincantes desse folguedo sobre os reais interesses do governo, quando estes tentavam investir em sua brincadeira.

Fandango, reestruturando a nau – uma experiência em busca de uma nova funcionalidade por meio do ensino em arte.

Quando resolvi experimentar ativar parte do teatro tradicional do Fandango por meio de atividade cênica musical, buscava observar, compreender como seria o comportamento da juventude em relação a ele, pois me intrigava como, apesar de rico em aspectos teatrais e musicais, não havia atraído jovens da colônia de pescadores, o que de certa forma contribuiu bastante para sua desativação.

Juntei todo o material que dispunha: arquivos históricos, sonoros e imagéticos, informações em entrevistas e o reestruturei, seguindo a ótica das narrativas dos antigos mestres que havia assistido. Fiz uma palestra com o grupo que ia trabalhar comigo sobre a importância da proposta, significados, contexto do bairro, expressões folclóricas da comunidade, especulação e pressões sofridas, demandas atuais da zona pesqueira onde estão inseridos e de como as expressões tradicionais na contemporaneidade têm servido para dar visibilidade a determinados grupos sociais, suas necessidades e problemas.

A experiência desenvolveu-se com o grupo Miraira, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, que existe há vinte e nove anos como um laboratório de práticas educacionais da tradição, buscando favorecer um empoderamento sociocultural das comunidades e noções de pertencimento pelos participantes. Percebi, no início, certa resistência do grupo, mas se permitindo experimentar.

Recompus cenas, falas, diálogos, músicas, gestos recontando a velha história da briga entre mouros e cristãos, suas lutas em alto mar. Vestidos de marinheiros, com diversas patentes, de acordo com cada personagem e/ou de mouros, representando a outra embarcação, eles iam tomando conta da história e das representações e contribuía, nessa forma de se trabalhar com esse tipo teatral das comunidades, onde tudo vai fluindo de forma coletiva e espontânea.

Fui aos poucos percebendo o envolvimento dos alunos com tudo, sua empolgação e contribuições para que tudo desse certo. A música, a diversidade de cantos e melodias iam favorecendo um encantamento e um envolvimento dos músicos que participavam do processo. A desconfiança ia sumindo e fazendo fluir uma credibilidade na riqueza do material. Preparamos 25 minutos de cena, um pequeno trecho da história maior. Apresentamos para outros alunos dos diversos cursos tecnológicos da instituição mencionada. Falamos sobre o bairro, suas questões e o processo histórico do Fandango. Percebi que, mediante a contextualização e abordagem sobre a problemática histórica da comunidade e da expressão cultural em si, somada à visualização do dançar cantando, dançando, teatralizando, trouxe sensibilização, encantamento e valorização do Fandango entre os estudantes que participavam e outros que assistiam.

Importante destacar que, por ter visto o Fandango dançando com seu figurino de marinheiros na cor azul na praça José de Alencar e de cor branca na concha acústica da UFC, eu precisava de ajuda para entender como se vestia cada personagem. Segundo os informes históricos e também de falas dos pescadores em entrevistas que peguei no Museu da Imagem e do Som, sua vestimenta e personagens representavam os cargos de marinheiros em uma embarcação da Marinha. Diante disso, entrei em contato com o Museu da Marinha do Brasil em Petrópolis que me ajudou a identificar trajes do início do século passado conforme compartilho abaixo.

Fig.136. Figurino da Marinha, 1909

Fonte: Museu da Marinha do Brasil – Petrópolis/RJ

Compartilho a seguir algumas imagens dessa experiência. Fizemos a montagem no IFCE durante 1994/1995, gravando inclusive um trecho em CD, objetivando após nosso trabalho incentivarmos que as escolas pudessem dançar também sua própria criação, a partir dos elementos cênicos musicais disponibilizados, sem esquecer de fazer toda uma contextualização do processo histórico que envolve a expressão cultural e sua comunidade.

Fig.137. Entrada, Marinheiros, general, piloto

Fonte: Fotos de Fco. Costa.

Fig.138. Príncipe Mouró

Foto: Fco. Costa

Fig.139. Piloto e Príncipe

Foto: Fco. Costa

Importante destacar que no Fandango tradicional do Mucuripe eles não se caracterizavam de Mouros. Tudo ficava na forma imaginativa do que sugeria a narrativa cantada. Porém, para contribuir com a compreensão da história contada/cantada e dançada, usei de licença poética e incluí o figurino. Resalto que a cada vez que vou dançar, informo o que não pertence à brincadeira e o que foi por mim colocado ali.

Fig. 140. Marinheiros, Piloto, Rei, Entrada Príncipe



Fig. 141. Luta entre Mouros e Cristãos



Fig.142. O gajeiro



Fonte: Festival Internacional de Folclore

Os ritmos utilizados pelo Fandango são marcha, xote, baião, valseado. No CD “Ispinho e Fulô” do Grupo Miraira há um trecho da primeira montagem que fizemos, objetivando incentivar o uso na escola cearense.

Como nosso curso é de formação em danças tradicionais, com o objetivo de contribuir para exercícios de criação de experiências com as danças tradicionais utilizando-se de matriz tradicional do Fandango, disponibilizo o texto abaixo que serve de dramaturgia, que foi escrito por Gustavo Barroso (1917)^[80] a partir de narrativas orais e se mantém pela memória com linguagem informal dos informantes.

[80] Gustavo Barroso atualizou a pesquisa em 1921, 1934, 1949 por meio de informações de cearenses.

**Registro parcial do Auto do Fandango do Mucuripe
utilizado na experimentação do grupo Miralra^[81]****Primeiro Ato (CRISTÃOS E MOUROS):**

(O Piloto aparece à frente da maruja, cantando)

Adeus, meus amores,
Que vou embarcar!
Até segunda- feira,
Terça e quarta, ao mais tardar.

Quem embarca? Quem fica? Quem vem?
Forma Já são horas de embarcar.
A catraia está na praia
E a maré é prea- mar.

REFRÃO

Despeçam-se, ó marujos,
Que nós vamos embarcar,
Vamos todos pra Mourama,
Bem alegres pelejar!

REFRÃO

Permita Deus que achemos
Bom terral pr' o mar de terra!
Lá se vai de barra afora
Está nossa nau de guerra.

(Terminava a repetida cantoria, o Piloto ordena:)

Atraca á nau!
Sobe, Gajeiro!

(O Gajeiro, trepado na amurada, canta, bisando cada verso:)

[81] Legado dos pescadores do Mucuripe, registro de BARROSO (1917, 1921, 1949)
Registro sonoro disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-dramaticas/>

Em linha vejo três velas,
Velejando a barlavento.
Parecem ser dos ingleses,
Que vem trazer mantimento.

GENERAL:

Dentro desta nau eu sou
Um Tenente-general!
E também sou um fidalgo
Da nobre Casa Real!

O Coro acompanha o Capitão ou Tenente-general:

Alerta! Alerta!
Ó da sentinela,
Que lá vem mouros
Da Inglaterra!

O Capitão-general continua a cantar:

Vejo o inimigo á proa,
Para nos dar a batalha!
E não sei o que farei
Para a nau virar de bordo!

Supra bem a embarcação
De café, de pão e vinho.
Que não quero que nos falte,
Mantimento no caminho!

O Imediato responde:

Alerta estou
Meu General,
De armas na mão ,
Defendendo a pátria!

Ó dê-me cá o estandarte,
Por tudo venho jurar
Que quem o meu chefe agrave
A sete léguas irei buscar!
Derramarei todo o meu sangue
Pelo chefe general!

Segue-se Coro:

Alerta!Alerta!
Ó da sentinela!
Que lá vem mouros
Da Inglaterra!

O Imediato continua:

Alerta estou,
Meu General,
De armas na mão,
Defendendo a pátria!

Não temo nenhuma bala
De bacamarte e espingarda.
Se me apontares o tiro,
Aumento minha passada,
Torço o corpo,a bala passa
E puxo por minha espada!

(O Piloto intervém)

Vejo argelino á proa
Para nos dar a batalha!
E não sei o que farei
Para esta nau virar de bordo!

*(De repente, como se viesse doutra embarcação que abordasse a nau cristã,
aparece no convés desta o Embaixador mouro, armado, de capa e espada,
bisando os versos que canta:)*

Dai-me licença, senhores,
Que nesta nau quero entrar,
Com minha fidalguia
Para convosco falar!

Só por mim direis quem sou,
Sem temor e sem pavor!
Venho trazer a embaixada
Que manda o rei meu senhor!

O General pergunta ao Embaixador mouro:

Quem é o teu senhor?
Quem é o teu senhor?

Embaixador: Rei senhor de Mouritã
Rei senhor de meio mundo
De meio sol, de meia lua
Se és por mim saudar-se-ão

TODOS: Saudar-se-ão, saudar-se-ão.

O General retruca:

- Levanta-te, Embaixador, para dar a tua embaixada e diz-me o que o teu Rei de mim pretende e que partidos são os teus.

Embaixador, fala:

- Bem deves te lembrar que ontem, há poucas horas, meu monarca recebeu tuas atrevidas e soberbas embaixadas. Portanto, General, enquanto ele não ver tua cabeça cortada sua coroa e seu cetro resgatados, não deixará que vejas teus deuses e que tenhas valor pelas tuas armas. Enfim, General, dá-me a resposta para que o meu monarca torne!

O General dá a resposta pedida:

- Segue Embaixador, que a resposta já está dada, e dize ao teu Rei que espero a pé firme dentro de minha nau!

O Embaixador:

— Para que, General?

O General:

— Para mata-lo, Embaixador!

O Embaixador, furioso:

— O meu Rei e meu Mestre matas, General?

O General:

— Sim, Embaixador! Olha como dizes e repara como falas, que as embaixadas são dadas mais moderadas!... Se não fosse eu atender que é ilustre Embaixador, pela força do meu braço, na pontada minha espada já te tinha feito retirar tuas atrevidas e soberbas embaixadas!

(O Piloto intervém cantando)

Deixa e parte, Embaixador,
Sem temor e sem pavor,
Que fazes grande ameaça
Ao nosso Governador!

(O General)

Que será de mim, meu Deus?
O que será, meu Deus de nós,
Não permita meu Jesus
Que eu desaparte de vós.
Jesus, neto de Sant'Ana,
Filho da Virgem Maria!
Não permita Deus que eu seja
Prisioneiro da Turquia!

(O Coro repete a copla anterior e o Sargento de mar e guerra avança para o Embaixador, gritando-lhe)

- Parte daqui, Embaixador, que hás de ver pelo punho do meu braço e pela ponta da minha espada em quantas horas defendo a honra de meu General!

O Piloto:

Vejo argelino á proa
Para nos dar a batalha
E não sei o que farei
Para a nau virar de bordo!

(O Coro canta em seguida a mesma estrofe. Ouve-se, então, o coro dos mouros que se aproximam)

Eu sou o mouro argelino,
O senhor do pelejar!
Se pelejares comigo,
Tua nau há de afundar!

Eu sou o mouro argelino,
O senhor do meio mundo!
Se pelejares comigo,
Tua nau vai para o fundo!

(O General replica ao coro mourisco)

Tu és o mouro argelino,
Sou a fragata do Rei!
Se queres, me atira ao fundo.
Que também te atirarei!

(O Capitão da artilharia)

Todos os guerreiros mouros,
Que vem lá da Turquia,
Saberão p'ra quanto presta
Um Capitão de artilharia!

Com o fogo da artilharia,
Já ganhei muita vitória
E espero na mãe de Deus
Ganhar o prazer da glória!

(GUERRA ENTRE MOUROS E CRISTÃOS)

Fogo e mais fogo!
Fogo de arrasar,
Morra cristandade
Que eu quero afundar!

Se tu a guerra vencer
Tu não és de me matar
É porque lhe está faltando
Aglhas de mariar!

Fogo e mais fogo!
Fogo de arrasar,
Morra os saloios
Que nos querem afundar!

(Embaixador:)

- Enfim, General, vês tua gente morta e tua nau lavada em sangue! Vem comigo ao meu Reino, que serei teu amigo constante, dar-te-ei prata, ouro e minas de diamantes; dar-te-ei minha irmã Florisbela, que é a senhora mais rica do Império!

(O General repete a proposta, continuando a luta:)

- Agradeço teus tesouros. Como não és batizado, para mim não tens valor!

Olha para o céu e faz uma invocação:

- Minha Nossa Senhora do Rosário, ajudai-me a vencer a nau dos mouros e a regatar a minha gente! Prometo que vos darei duas velas de libra; o traquete da minha nau e todo o dinheiro que ganhar na roda do ano.

(O General:)

Entrega-te bravo mouro!
Não persigas minha lei!
Pela fé de Deus te juro,
Que tu não hás de vencer!

O Embaixador:

Se esta guerra tu venceres,
Não me haverás de matar,
Que minha fé é muito pura
Jamais há de me faltar!

Se esta guerra tu venceres,
Não será por valentão,
Mas porque não te trapasso
Esse duro coração!

(Depois, deixando, exausto, cair das mãos a espada)

Ai! Já não posso mais pelear
Que a cristandade me quer matar!

Preso estás! Entrega-te já e por ordem do General!...

E assim seguem, numa grande disputa onde o embaixador, ou seja, o filho do Rei Mouro deixa-se batizar. Na sequência, os diálogos musicais e a ação cênica dos personagens vão conduzindo a história, que vai desenrolando-se numa espécie de ópera popular, onde a música é a forma de comunicação maior para a representação teatral. No roteiro dramático mantido oralmente entre os pescadores, o rei Mouro vem salvar o filho e oferece tesouros e outros privilégios, como pagamento do resgate do príncipe prisioneiro. O General não aceita e tenta tirar de dentro da embarcação o intruso rei da Turquia. Sabendo que o filho foi batizado, o rei sente-se ofendido e triste, e assim, mata a si mesmo. Os marujos o jogam ao mar e festejam. A história segue com outros episódios, até a embarcação chegar em terra firme.

É preciso oportunizar o conhecimento da dança em si e, para conhecer a dança, é preciso dançá-la. Diante disso, sugiro que se experimente o estudo, a montagem do Fandango a partir das sugestões disponibilizadas. Sempre é tempo de favorecer oportunidades de reconhecimento dessas danças tradicionais, por parte da juventude, como, por exemplo, a oficina que oferecemos durante o evento XII Encontro Mestres do mundo em 2018 em Aquiraz/CE. Na oportunidade, trabalhamos com alunos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Rita Paula na localidade da Prainha, com crianças e jovens de famílias de pescadores. A oficina “*Nau perdida, em busca de afetos*” facilitada por Circe Macena e músicos do Miraira, favoreceu aos jovens subirem no palco para compartilhar o aprendizado da dança do seu lugar.

Fig.143. Oficina Fandango



Fonte: XII Encontro Mestres do Mundo^[82]

[82] Disponível em: https://issuu.com/carlosweiber/docs/cat_logo_-_encontro_mestres_do_mundo_2019

No meu ponto de vista, nós somos os artífices das mudanças que gostaríamos que ocorresse. É por isso que venho investindo numa prática artística/docente com as danças tradicionais populares e muito especialmente com as Danças Dramáticas, pois estas, apesar de exigirem uma preparação maior para se trabalhar com elas, diante do fato que também se necessita ter competência para processos que envolvam teatro/drama/música e diversidade de adereços e personagens, elas são riquíssimas cenicamente e podem nos levar em sua narrativa por experiências diversas de criação, utilizando-se do imaginário da tradição, sempre atualizado.

Então faço por meio deste ebook um apelo para que todos se aproximem do Fandango e tudo o que ele nos instiga e oportuniza em dança.

Para ter acesso à música e vídeo de experiência aqui citados, sugiro:

1



1. GRUPO MIRAIRA – TERREIROS DA TRADIÇÃO – SESC/2011

www.youtube.com/watch?v=4U6lfDfBzSQ&t=22s

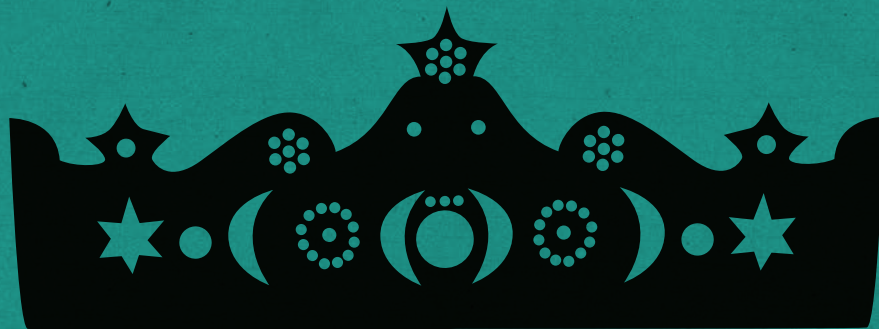
2



2. DIGITAL MUNDO MIRAIRA

www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-dramaticas





* Módulo VI *

Fandango



O Maracatu do Ceará^[83], apesar de presente na história cearense desde o século XVIII, ainda é desconhecido nas suas especificidades na maior parte do nosso país. Em nosso Estado, foi sempre a imprensa que lhe deu abrigo e lhe possibilitou discutir seus problemas. O jornal foi o grande parceiro que tornou possível, inclusive, o Maracatu ser visto e estudado na escola.

Quando pensamos nesta cearensidade, deparamo-nos com um Ceará de elementos populares identitários que nem sempre circulam no ensino oficial. No imaginário circulante, vamos encontrar como ícones de nossa identidade o amor de Iracema e o guerreiro branco, de onde surge o povo cearense, consolidado no romance de José de Alencar; a abolição antecipada dos escravos, que nos deu o cognome de *Terra da luz*; a bravura e a força da natureza humana presente no Jangadeiro, no Vaqueiro, na Rendeira e no Retirante; os cantadores, cordelistas e emboladores com a rima improvisada e o riso certo; o devoto festeiro que faz procissão e cria seus próprios santos e profetas como Padre Cícero e o beato Zé Lourenço; a molecagem de Mateus, Caretas e Papangus e a alegria e o orgulho de se pintar de preto para todo ano brincar nos Maracatus. Poderíamos dizer que

Ser cearense é gostar de comer pitomba, seriguela e subir nos pés de cajueiro. É comprar Martinho da vila^[84] e coxão de moça^[85] na budrega do Seu Chico. Ser cearense é varrer a casa com vassoura de palha de carnaúba apesar das boas ofertas das vassouras modernas vendidas no supermercado de franquia internacional. É ter uma cafeteira, porém só tomar cafezinho passado no pano comprado na feira. É oferecer cajuína aos amigos cariocas mesmo que eles só conheçam Coca-Cola. Ser cearense é se encantar com o verso criado na hora pelo violeiro que perturba nosso namoro na Beira-mar. É comer rapadura com coco e castanha produzidos no Ceará e tê-la em casa para oferecê-la aos amigos visitantes. É dançar forró sem pirueta no fungado da morena, no chamego do caboclo. É reconhecer e bater na mão marcha, xote e baião, saber o que é um zabumba, uma sanfona, uma rabeca, uma viola. Ser cearense é se imaginar rainha do Maracatu, preto velho, negro escravo, buscando sempre o negro livre, tisanando-se impulsionado pelo guerreiro Cariri, Tabajara, Potiguara, Tapeba, Kanindé, Pitaguary Anacé, Gavião, Jenipapo-Kanindé, Kalabaça, Tapuia-Kariri, Tupiba-Tapuia, que dorme e vive em cada um de nós^[86]. (MACENA, 2003)

[83] Parte do texto deste módulo foi apresentado em comunicação oral. Trazemos também aqui o resultado de pesquisa desenvolvida com bolsista PIBIC/IFCE sobre as agremiações carnavalescas com observações entre 2016 e 2019 realizadas por Lourdes Macena e Ricardo Alves, cujo nome do projeto foi “Entre sujeitos, papangus e maracatus, estudo e registro das agremiações carnavalescas de Fortaleza no Ceará”.

[84] Doce de coco queimado bem pequena, ou tijolinho como também chamamos.

[85] Conhecida em outros lugares como cocada branca. É um tijolinho de leite condensado e coco caramelizado.

[86] Povos originários do Ceará contemporâneo.

A cara cearense vista por Gilmar de Carvalho (2003) vai muito além do "bairrismo", como transcrevo abaixo:

O nomadismo indígena (que tem em Iracema nosso mito fundante) e o banzo africano, que ressoa nos maracatus e nos batuques dos terreiros, tecem um Ceará rico, contraditório e surpreendente [...]. Tomamos posse dessa 'terra devastada', um 'areal' que nem o donatário da capitania quis; e deixamos nossas marcas no charque, no algodão que a praga do 'bicudo' acabou e na lagosta que precisa do 'defeso' para ter uma sobrevida [...]. [...] este é um mergulho em nossas verdades, misérias e grandezas, onde a ética sertaneja se esgarçou no contexto urbano. Estamos aqui por pura teimosia e fomos capazes de construir um ethos das sobras, das perdas e da falta que tem, na inventiva e na habilidade seus pontos altos. [...] e a concentração de renda é tão perversa quanto as elites que nos querem banguelos e analfabetos (mesmo com 97% das crianças 'matriculadas 'nas escolas). Apesar de tudo, cantamos, aboiamos, dançamos forró, contamos histórias e nunca perdemos a fé. Tiramos partido das pequenas coisas, o que não nos faz mesquinhos, mas diz de nossa fome e da nossa resistência. [...] Nunca tivemos uma política cultural consequente e continuada [...]. Fazemos do êxodo uma fuga e a possibilidade do eterno retorno. Na verdade, ninguém sai daqui, e volta-se sempre, como numa peregrinação. (GILMAR DE CARVALHO: 2003).

Sabe-se que a participação negra na formação étnica cearense, em comparação com os outros estados nordestinos, foi bem menor. Porém, a despeito do que se tem propagado nos últimos tempos, nossa gente possui complexos culturais espontâneos afro-brasileiros na memória coletiva em vários aspectos. Desconsiderar essas manifestações e julgá-las irrelevantes é ir de encontro à própria história oral do povo cearense.

De acordo com Bezerra (2003), apesar da economia cearense ter se concentrado na pecuária e no algodão e estas, de certa forma, não requeriam grande força de trabalho escravo, não significa que os proprietários de terra tenham se desinteressado totalmente, pela mão negra no trabalho. Vamos encontrar, portanto, a presença do negro em nossa terra desde o início de nossa formação, em 1604, nas narrativas de Frei Vicente Salvador sobre Pero Coelho; na comitiva de Martins Soares Moreno, que foi o introdutor do negro cativo em nossa terra (RIEDEL, 1988); na vinda de Mathias Beck em 1649 com seu escravo negro de grande estima, já nascido anteriormente no Ceará; nas duas companhias de índios e pretos que acompanhavam Álvaro de Azevedo Barreto, capitão-mor do Ceará, na guerra de extermínio dos índios em 1689 (STUDART citado por RIEDEL, op. cit.).

Oswald Barroso (s/d) destaca que os negros foram introduzidos em nosso estado, “*tangendo manadas de gado que penetravam o sertão cearense*” sob as ordens de mamelucos e/ou brancos. Eles tinham conhecimento de atividades agrícolas relativamente desenvolvidos e sobre o uso de metais.

Os negros no Ceará foram aproveitados como mão-de-obra nos engenhos de cana-de-açúcar, em lugares úmidos como as serras, em especial na região do Cariri, nas fazendas do sertão central como serviçais domésticos, ainda no trabalho pesado em minas, e com menos frequência na lida com o gado (idem).

É importante verificar que não podemos utilizar como referência para um estudo da influência negra em nossa cultura apenas a relação cearense com a escravidão, considerando que mais de três séculos se passaram e muitas histórias, relações e reinterpretações foram construídas e reconstruídas, estabelecendo nossos traços e várias manifestações que surgiram para atender as necessidades materiais, sociais e religiosas do nosso povo.

É importante destacar que em 1851 o Ceará chegou a ter 35.011 habitantes afrodescendentes, na sua grande maioria mestiça, para uma população de 482.287 habitantes. Logo após a abolição, eles foram gradativamente se incorporando a comunidades como a dos Bastiões em Iracema/CE e Conceição dos Caetanos (Conceição dos negros), entre tantas outras que necessitam de estudos e registros, como também se espalhando e se misturando em espaços que lhe davam melhores condições de sobrevivência.

Percebemos a contribuição negra no Ceará em muitas manifestações como, por exemplo: no estilo das esculturas dos ex-votos; nas imagens da xilogravura; em folguedos e danças como Os Congos, Reisados de Congos, Bandas Cabaçais; em personagens como Catirina e Mateus; no enriquecimento do nosso vocabulário em muitas palavras como caçamba, mandinga, cafundó, mucambo, balangandã, quitute etc. (SERAINÉ, 1978), na Umbanda, presente na grande Fortaleza, principalmente; na adoração a Yemanjá, no sincretismo com N. Sra. da Assunção, padroeira de Fortaleza e nos Maracatus.

Novamente digo, é preciso pensar na presença do negro nos complexos culturais cearenses, além da sociedade escravocrata, principalmente. É urgente e necessário observar a negritude além da cor da pele, presente neste Ceará contemporâneo, onde se observa continuamente o sentimento de pertencer a um lugar de negro na memória social, fazendo-nos iguais na luta pela desigualdade, contra o recalçamento ideológico da cultura afro-brasileira, por justiça social e melhores condições de vida para todas as etnias.

Percebo os Terreiros de Umbanda, Roças de Candomblé e os Quilombos como o lugar da resistência, organização e empoderamento da luta por direitos humanos, socioculturais do povo negro, afrodescendentes brasileiros.

Surgido na África e presente no Brasil desde o período colonial, os Quilombos foram se formando como um levante ao regime escravocrata, formando pequenas comunidades para uma vida livre possível.

No Ceará, segundo a Secretaria do Desenvolvimento Agrário (SDA) e reconhecidas pela CEQUIRCE^[87] existem setenta comunidades quilombolas, estando quarenta e duas delas com a certificação dada pela Fundação Cultural Palmares nos municípios de Horizonte, Caucaia, Itapipoca, Aquiraz, Araripe Pacujá, Potengi, Tururu, Salitre, Ipueiras, Tamboril, Novo Oriente, Crateús, Quixadá, Acaraú, Baturité, Iracema, Croatá, Tauá, São Benedito, Moraújo, Monsenhor Tabosa e Quiterianópolis^[88].

O Maracatu cearense, sempre foi o espaço de visibilidade e luta do povo negro que também somos. Sempre destacou a história, a estética negra, as dores e a força da negritude. Trouxe os tambores, a reza, as entidades, os pretos velhos, os terreiros, o sagrado e o profano na cosmovisão africana, a ginga, os fazeres, produzindo afetividade, reconhecimento, pertencimento do nosso povo, ali, na avenida carnavalesca, pois para eles, brincantes de Maracatu, a avenida não é ou foi apenas um espaço de sobrevivência, mas sim, o espaço para a assunção na luta para um povo negro livre.

As referências históricas do Maracatu cearense datam da segunda metade do século XIX. No início, o Maracatu acontecia no ciclo natalino à época dos Reisados e Pastoris, tendo suas raízes nas coroações dos Reis de Congo, ritual das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Essas eram confrarias religiosas com objetivo de possibilitar aos negros conforto espiritual, diversão, arrecadação de fundos para alforriar escravos, e favorecimento da organização social para reação diante do preconceito e exclusão, apesar de também sabermos serem estas irmandades de certa forma, instrumento de dominação catequética.

Uma vez durante o ano, os negros poderiam escolher um deles para ser coroado como Rei Negro com seus cantos, danças e costumes, como se fazia em sua terra de origem em homenagem a rainha N'Ginga N'Bandi.

Roberto Benjamim (2003), afirma que antes mesmo de o Brasil ser descoberto (ou invadido), os escravos africanos em Portugal receberam Nossa Senhora do Rosário como sua padroeira, tendo vários religiosos dominicanos, franciscanos e jesuítas, organizando as irmandades do Rosário. A escolha de

[87] Comissão Estadual de Comunidades Quilombolas do Ceará

[88] Fonte: *In*: <https://www.badalo.com.br/featured/comunidades-quilombolas-do-ceara-quantas-existem-e-onde-se-localizam>. Acesso em 5 abr. 2021

Reis Negros em terra portuguesa ocorria num mister de festa religiosa e profana com música, dança e várias outras manifestações lúdicas.

O Brasil recebeu, então, do colonizador português a tradição da coroação dos reis negros e suas irmandades, e as aclimatou a cada lugar, buscando os religiosos, com isso, favorecer um caminho para que os negros abandonassem aos poucos seus costumes e crenças. Percebe-se, no entanto, que na grande maioria das vezes, as irmandades serviram como fachadas para a “*sobrevivência cultural e religiosa africana*” (op. cit.).

As solenidades de coroação aconteciam na Fortaleza antiga, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, erguida primeiramente de taipa por escravos negros, em 1730 como um local de orações e lamentações. Teve sua primeira celebração em 27 de dezembro de 1747 para louvar a santa em festa, sendo construída de pedra e cal em 1755.

Eduardo Campos (1980) registra outras Irmandades de Nossa Senhora do Rosário em Aracati no ano de 1853, Sobral em 1854, no Crato e no Icó em 1870, realizando suas coroações de Reis de Congo, como também no município de Sant’Ana nas duas primeiras décadas do século XX com coroação dentro da Igreja.

Gustavo Barroso (1917), faz referência ao maracatu desfilando nas ruas de uma Fortaleza mais tranquila, brincando vestidos de negras com “enormes cabeções” de penas de emas, uma espécie de cocar, com saiotes de penas pretas ao som de ganzás e batuques. Dançavam em duas filas a marcar o passo acompanhando o som melancólico, arrastado, cantando em versos curtos expressões africanas já adulteradas pela senzala, alguns desses sem significado algum. Era o carnaval popular dos pretos e caboclos, mais caboclos que negros, numa sociedade que não possibilitava o sentido real de liberdade, nem a um nem a outro. Mesmo assim eles, do seu jeito, iam aos poucos se integrando.

Nessa época, os nomes dos grupos de maracatus faziam referências ao lugar onde se originou ou à pessoa que mais contribuiu para o seu surgimento. Tivemos então: Maracatu do Oiteiro^[89], Maracatu (do Beco) da Apertada Hora^[90], Maracatu do Morro do Moinho^[91], Maracatu da rua de São Cosme^[92] e o Maracatu de Manoel Conrado (GUSTAVO BARROSO apud CALÉ ALENCAR, s/d).

[89] Atualmente onde se encontra hoje o Colégio Militar de Fortaleza.

[90] Hoje, rua Governador Sampaio.

[91] Onde, segundo Rodolfo Teófilo, a presença de negros era bastante expressiva.

[92] Atual rua Pe. Mororó.

Na década de 30 do século XX, o Maracatu começa novamente a reafirmar-se e, por meio de Raimundo Boca Aberta, se apresenta no ciclo natalino, pois este acreditava não estar o Maracatu preparado para sair no curso carnavalesco como agremiação oficial, como já ocorria no Recife, devido ao número pequeno de participantes.

O tecelão Raimundo Alves Feitosa, conhecido por Raimundo Boca Aberta ou Mundico, morou três anos em Pernambuco onde vivenciou o carnaval de rua. Retornando ao Ceará, onde por muito tempo brincou nos Congos e conhecia os cortejos dos velhos maracatus, resolve então em 1933^[93], com ajuda de alguns amigos, fundar o Maracatu Az de Ouro. Em 1937, a convite do Rei Momo Ponce de Leon I e Único, ele desfila no curso fortalezense oficialmente.

Raimundo Boca Aberta era um negro alto de pés e mãos enormes. Tinha uma voz firme e potente com a qual entoava as loas que criava para o Az de Ouro. Nasceu em Fortaleza em 1902 vindo a falecer com 94 anos em 1996 depois de desfilarem durante 30 anos no Az de Ouro e garantir a presença do Maracatu no carnaval cearense.

Outros Maracatus foram surgindo ao longo do tempo, como o Ás de Espadas, Rancho Alegre, Rei dos Palmares, Rancho de Iracema, Leão Coroado, Estrela Brilhante, Nação Uirapuru, Batuque de Ubajara, Rei de Paus^[94], Rei de Espadas, Nação Verdes Mares, Vozes da África, Nação Baobab, Rei Zumbi, Nação Gengibre e Nação Iracema (ALENCAR, s/d). Além de Fortaleza, vamos encontrar os Maracatus também nas cidades de Itapipoca, Uruburetama e Sobral.

Desfilaram no carnaval de 2019 em Fortaleza, os Maracatus Az de Ouro, Rei de Paus, Vozes da África, Nação Baobab, Rei Zumbi, Nação Iracema, Nação Fortaleza, Maracatu Solar, Axé de Oxóssi, Rizomba, Nação Palmares, Nação Pindoba, Filhos de Yemanjá e Nação Pici.

O costume de se colocar o nome dessas agremiações relacionadas a naites e cartas de baralho era para dar sorte às agremiações, conforme informa Onélio Porto citado por Cale Alencar (s/d). O próprio Cale Alencar levanta a hipótese de esse fato ter sido influenciado pelo nome do Maracatu Az de Ouro.

O Maracatu cearense desfila hoje com uma média de 100 a 350 integrantes. Sua estrutura administrativa possui principalmente: presidente, vice-presidente, secretário, vice-secretário, compositor e tesoureiro.

[93] Paulo Tadeu (1993) afirma ser de 1933 e Cale Alencar 1936. Analisando outros dados pareceu-me correta a primeira afirmativa.

[94] Anteriormente conhecido como Ás de Paus.

Conforme já foi exposto, o Maracatu cearense é parte integrante da cultura deste Ceará plural. Na contemporaneidade ele se revela com características bem específicas. Sua estética é definida por cada um seguindo a Loa que carrega o tema escolhido para ser contado artisticamente na avenida, mantendo os itens obrigatórios para julgamento como, Porta Estandarte, Balaieiro, Loa, Batuque, Rainha e Fantasia, em meio a toda uma criatividade que torna cada Maracatu um momento ímpar do carnaval cearense na capital.

Se observarmos o tema mais de perto, vamos encontrar história e reflexões sobre a cultura afrodescendente em cada Loa. É nesta que se encontra toda a dramaturgia cênica musical, baseada no legado ancestral e em criação artística constante que envolve a juventude e os velhos carnavalescos dos bairros nos quais se encontram essas agremiações. Somente como exemplo do que falo, descreverei a seguir alguns destes temas no carnaval de 2004, quando desfilaram apenas seis Maracatus: o Ás de Ouro, Rei de Paus, Vozes da África, Nação Baobab, Rei Zumbi e Nação Iracema.

O Ás de Ouro saiu com o tema *“Ceará terra da luz, berço da liberdade”*. Segundo os brincantes, esta foi uma forma de lembrar os 90 anos de morte do Dragão do Mar^[95], e os 120 anos da abolição no Ceará. O Rei de Paus trouxe das influências étnicas e do sincretismo religioso existente no país lembrando as diversas tribos africanas que vieram para o Brasil como mão de obra escrava.

O Rei Zumbi reverenciou o orixá Ogum com o tema *“Ogum ê, na levada do tambor”* passando por várias invocações como Ogum menino e Ogum sete encruzilhadas. O Vozes da África levou o tema *“Leão Coroado, uma saudade no meu coração”*. O Nação Baobab ressaltou a presença da Mãe das Águas na cultura e no cotidiano do povo cearense por meio do tema *“Dona Janaína, princesa de Aioca”*. O Nação Iracema, mais jovem de nossos Maracatus na época, fez sua estreia na avenida com o tema *“Rendas a rainha, o esplendor do ouro branco”*.

[95] Francisco José do Nascimento (o Dragão do Mar), liderou o movimento dos jangadeiros que embarcavam escravos, a favor da abolição, famoso por sua frase: “deste porto não se embarcam mais escravos”.

A estrutura do desfile, embora possa sofrer inúmeras variantes, pode ser a seguinte (OLIVEIRA, 1997):

BALIZA

LANTERNEIRO

PORTA ESTANDARTE

LANTERNEIRO

TRIBO OU ALA DOS ÍNDIOS

CORDÃO DE NEGRAS

TIRADOR DE LOAS

CASAL DE PRETO VELHOS

BAIANAS

BALAIEIRO

DAMA DO PAÇO E CALUNGAS

CORTE: PRINCESAS, PRÍNCIPES, EMBAIXADORES

**ABANADOR
COM PLUMAS**

REI – RAINHA

**ABANADOR
COM PLUMAS**

GUARDA-SOL OU PÁLIO

BATUQUEIROS

É importante destacar que em meio às alas com figuras obrigatórias podem vir os acréscimos embutidos a partir da criação artística que o tema da Loa sugere. Para compreensão de cada personagem obrigatório ou não, descrevo a seguir um pouco das características de cada um^[96].

O **Baliza** não está nos atuais regulamentos como elemento obrigatório, porém, em minha memória de menina vivendo o carnaval no curso fortalezense a figura deste sempre me chamou a atenção pela destreza e o talento corpóreo. Constitui-se de um ou mais brincantes que abrem o cortejo com evoluções acrobáticas demonstrando agilidade com um bastão que leva a mão imprimindo movimentos rítmicos.

O **Porta Estandarte** serve para identificar o grupo de Maracatu e o seu ano de fundação. Simboliza o mesmo que era usado pelas nações africanas, solidificado pelas influências das procissões católicas. É julgado a partir da coordenação e precisão nos movimentos ao dançar, precisando demonstrar agilidade em sua coreografia e obrigatoriamente usar o negrume.

Os **brincantes com lanternas ou lampiões**, embora não sendo mais elemento obrigatório, eles acompanham a história dos velhos Maracatus. Representam, de certa forma, resquícios do que ficou do culto ao fogo e da influência das procissões da Igreja católica. Sentem-se também como iluminadores do caminho do cortejo e servem para chamar a atenção para aspectos importantes do desfile.

A **ala dos índios**, segundo o regulamento do carnaval de 2019, também não é elemento obrigatório. Mesmo assim, esta ala vem sempre presente em todos os Maracatus. Representa os povos originários, a miscigenação, o nativo, que junto com o negro teve em nossa terra o trabalho braçal escravizado e, diante da pressão da sociedade burguesa e da exclusão, sentem-se hoje como um povo único com necessidades e lutas comuns.

O **cordão de negras**, sempre esperadas com sua dança singela, o cordão de negras veste-se como negras da senzala e garantem o passo, a dança do Maracatu, dispostas em duas colunas. Usam turbantes e suas vestimentas levam as cores de sua agremiação.

A **Loa - o tirador de loas** era chamado nos Maracatus mais antigos de “macumbeiro”, é o encarregado de interpretar a letra e a música juntamente com o cordão de negras. A loa evidencia o tema central do desfile, trazendo a letra, melodia, ritmo e comunicação com os brincantes. É item obrigatório nos Maracatus.

[96] Fonte: Informes Paulo Tadeu, informações da prefeitura durante os carnavais e regulamento do carnaval de Fortaleza - 2019.

O **Casal de Pretos Velhos** traz a importância da experiência e sabedoria do mais velho presente na cultura africana. Numa assimilação dos terreiros de Umbanda representam Pai João e Mãe Maria. Tradicionalmente é a preta velha que coroa a rainha, porém percebe-se na atualidade que os Maracatus geralmente chamam pessoas importantes para fazer a coroação como para lhes prestar uma honraria.

As Baianas assemelham-se ao cordão de negras, porém se destacam des-sas por vestirem indumentária com muitos colares, brincos, saias bastante rendadas e boleadas.

O **Balaieiro** conduz um grande balaio feito de vime, com frutas tropicais, de preferência naturais. É uma exaltação à fertilidade da mãe terra, ao que a natureza nos dá em abundância. Liga-se também ao ritual de oferenda aos Orixás, entidades espirituais negras. Precisa demonstrar agilidade nos movimentos, coreografia própria e figurino com grande saia e um grande balaio ornado com frutas que conduz na cabeça enquanto dança. É item obrigatório e precisa usar o negrume.

A **Dama do Passo** é a que dança com a Calunga, conduzindo-a da sede do Maracatu e durante todo o cortejo. A **Calunga** é uma boneca preta vista como uma espécie de amuleto do Maracatu, nela percebe-se a ancestralidade do matriarcado africano exaltado por esta manifestação.

A **corte é representada** por **princesas, príncipes e/ou embaixadores** que cercam o **Rei** e a **Rainha**, sempre ricamente vestidos, usando indumentária representativa da Corte portuguesa. Numa época em que a tecnologia midiática era lenta e exclusiva, ficava difícil de entender como se vestiam reis e rainhas africanos. A figura da realeza mais próxima era a do colonizador. Acredita-se, portanto, na probabilidade de ter sido esse o motivo que levou a corte do Maracatu cearense a vestir os seus Reis Negros com modelos da corte Europeia.

A **Rainha e o Rei** são as figuras mais importantes onde se concentra o momento principal do desfile. **A Rainha** é personagem obrigatório. Usam cetro, coroa e manto, além do rico figurino. A Rainha Precisa demonstrar empatia com o público, desenvoltura, elegância e beleza nos movimentos coreográficos. É obrigatório o negrume.

Os **Leques**, simbologia de realeza, são os abanadores conduzidos por dois brincantes, um de cada lado do casal real.

O **Guarda-sol** simboliza um pálio usado em procissões da Igreja Católica. É utilizado sempre girando, sendo encimado por uma calunga. Na sociedade escravocrata, somente homens livres usavam guarda-chuva (ou guarda-sol),

portanto, o pálio leva também esse sentido de liberdade, o rei preto livre, a girar, a lutar por um mundo mais justo para todos os seus súditos.

Os **batuqueiros** garantem o ritmo, a música, a marcação forte e dolente que conduz a energia e o batuque sempre esperado por todas as famílias cearenses que vão ao corso prestigiar o carnaval de rua. É a alma de tudo o que vai para a avenida. Necessita ter uma interação completa com o tirador de Loa.

O Maracatu cearense possui particularidades, se comparado aos do nordeste brasileiro. Poderíamos registrar como primeira característica o que se popularizou como “**falso negrume**”. No Ceará, os brincantes de Maracatu pintam o rosto com pós-preto^[97], espécie de fuligem (tisna de lamparina), misturada à vaselina. Todos, com exceção da ala dos índios, pintam-se de preto, talvez para caracterizarem-se mais do negro que querem destacar, homenagear e dignificar a luta; ou talvez, para encobrir a cara masculina que, no passado, também fazia os papéis femininos. Não se sabe ao certo. Conhecemos, porém, que na história cearense o Maracatu sempre teve a cara “*tisnada*” e foi assim que nosso povo humilde perpetuou no século passado esta manifestação entre nós. É assim que deve ser visto, reconhecido e respeitado, e não como uma caricatura malfeita do negro ou como uma forma de ofender a porção afro-brasileira, como chegaram a concluir de forma apressada os irmãos do movimento negro do sul e do nordeste brasileiro, mais recentemente.

Não se trata de *blackface* ou o que o valha, considerando que as comunidades que sempre brincaram de Maracatu nunca souberam o que era isso ou sequer sabiam ou conheciam tal termo. Importante destacar ainda que no Brasil e em outras partes do mundo existem várias outras expressões em que certas brincadeiras e/ou ritos ancestrais se utilizam da tisna preta para pintar a face, para se mascarar.

Outra característica é o uso na indumentária, principalmente pela corte, de tecidos finos e ricos com muito brilho a base de paetês, lamês, cetins, veludos, plumas, pedrarias, pérolas, enfim, do brilho e do esplendor, com rendas trabalhadas sempre tendo em vista o efeito luxuoso que possa favorecer um destaque na avenida para os cortejos reais imponentes.

A terceira característica marcante é o **ritmo dolente**, a música majestosa e arrastada. De acordo com o pesquisador musical Nirez (2004), o ritmo do Maracatu nos primeiros desfiles carnavalescos era uma espécie de “maracatu

[97] Termo usado no passado por Raimundo Boca Aberta (ALENCAR, s/d)

de embolada”, mais rápido, semelhante ao coco. Em 1950 o Maracatu Às de Espada trouxe uma batida mais lenta e cadenciada, chegando a influenciar todas as outras agremiações pela forte empatia que teve com o público, talvez, por se aproximar esta batida do batuque dos Congos. Esta marcação tornou-se padrão do Maracatu cearense influenciando até hoje jovens e velhos compositores. Atualmente percebemos alguns Maracatus buscando mudanças nesta batida, porém nada que tenha superado ainda o batuque tradicional.

Os batuqueiros usam Bombo, surdo, conguê, ferros (triângulo) e ganzás, principalmente. **As loas** são formadas por melodias simples com texto que se reportam à cultura africana e a momentos da vida escrava brasileira cantada em forma responsorial e/ou em conjunto.

É importante destacar ainda que, ao contrário de Pernambuco, a rainha do Maracatu cearense comumente é feita por um homem. É provável que o peso da fantasia não seja adequado à figura feminina ou que no passado fosse mais difícil a participação da mulher, mas, infelizmente, ainda não temos estas respostas. Porém, temos no decorrer da existência do Maracatu na Terra da Luz a presença de várias rainhas famosas feitas por: José Xavier, a primeira rainha do Às de Ouro; Alcides Ribeiro, também do Às de Ouro; o Professor Benedito, do Às de Espada, Afrânio de Castro Rangel que desfilou no Leão Coroado e Estrela Brilhante; o José Leandro do Rancho Alegre; Geraldo Monteiro do Leão Coroado; José Braz do Rei de Paus e José Ferreira da Silva o “Zé Rainha” que desfilou em diversos maracatus como Às de Paus, Rei de Paus, Leão Coroado e Vozes da África; entre tantos outros.

A seguir falo um pouco sobre os Maracatus que desfilaram na avenida no carnaval fortalezense em 2019. Esse trabalho é resultado do estudo desenvolvido dentro do projeto PIBIC – programa de incentivo a pesquisas de iniciação científica do IFCE acompanhando o orientando Ricardo Alves dos Santos Neto, ator e fotógrafo, em 2018/2019 com o objetivo de fornecer conteúdo para o *Digital Mundo Miraira*. As informações foram fornecidas pelos próprios Maracatus e complementadas pelo material cedido pela ACECCE – Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do estado do Ceará^[98].

[98] Importante destacar que todas as Loas mencionadas abaixo podem ser ouvidas no <http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-dramaticas/> na parte Maracatu

MACARACATU NAÇÃO FORTALEZA

Fundado em 25 de março de 2004, em comemoração ao dia do Maracatu e aos 120 anos de abolição da escravatura no Ceará, o Maracatu Nação Fortaleza tem como objetivo inserir crianças e adolescentes no ambiente do folguedo e assim trazer a participação efetiva de novas gerações, dando continuidade ao trabalho dos antigos mestres. O Maracatu Nação Fortaleza desenvolve um trabalho voltado para estabelecer critérios de qualidade e pesquisa na elaboração do vestuário e dos adereços de seus componentes, ensejando a investigação histórica e o caráter inovador de seus timbres e ritmos, tendo como prioridade a participação dos brincantes em oficinas e cursos de formação.

Trouxe para o desfile de 2019 o tema “Benguela, Rainha do Quariterê”. O Maracatu Nação Fortaleza tem como premissa a apresentação de temas homenageando personagens e fatos importantes da história do Brasil e de outros povos. Seja no aspecto cultural, social, artístico ou político. O tema em homenagem à Tereza de Benguela pretendeu oportunizar uma discussão aprofundada sobre a presença da personagem de extrema importância que a versão oficial dos fatos deixa no esquecimento de forma proposital, para que seu exemplo de enfrentamento não seja assimilado pelas populações oprimidas.

MARACATU NAÇÃO ZUMBI

Fundado em 15 de setembro de 2000 o maracatu Rei Zumbi, é localizado na Rua Gustavo Sampaio, 69, Otávio Bonfim, 60450-63, Fortaleza – CE. Desde sua fundação realiza apresentações na programação de eventos artísticos e culturais na capital cearense, promovendo educação, pesquisa, defesa, diálogo do patrimônio imaterial e histórico da cultura afrodescendente, em especial a do maracatu, com a participação de crianças e jovens, somando a experiência dos brincantes adultos, exibindo seu cortejo em escolas, teatros, congressos, centros de convenções, ruas, praças e centros culturais, contribuindo para a divulgação do maracatu, evidenciando uma musicalidade original e inovadora e acrescentando inovações rítmicas.

Em 2016 foi homenageado pela Câmara Municipal de Fortaleza em alusão ao Dia Municipal do Maracatu, como reconhecimento de uma das expressões culturais mais marcantes da cultura cearense e do carnaval de Fortaleza. Participou do maior festival estudantil da América Latina “10ª Bienal da UNE” que aconteceu no centro cultural Dragão do Mar e participou ainda de diversos eventos e solenidades alusivas à consciência negra. Em 2019 trouxe como Loá e tema: *O casamento da rainha nas bençãos de Oxalá.*

Fig. 144. Maracatu Nação Fortaleza



Fonte: Foto Ricardo Alves

Fig. 145. Porta Estandarte Maracatu Rei Zumbi



Fonte: Foto Ricardo Alves

MARACATU RIZOMBA

A Associação Cultural Maracatu Rizomba, foi fundada em 04 de abril de 1999, por Francisco Milton Soares Sousa, artista plástico, carnavalesco e o primeiro presidente da entidade. Seu trabalho estava voltado exclusivamente para as comemorações mominas da cidade de Fortaleza. Diante de várias composições e diversos membros que ao longo dos anos se fizeram presentes, em 2009 uma nova diretoria foi montada, desta vez com viés no trabalho de desenvolvimento dos jovens moradores de comunidades com baixo poder aquisitivo, dando ênfase ao protagonismo sociocultural da comunidade, criando e potencializando mecanismos de intervenção da violência através de atividades lúdicas de entretenimento e profissionalizantes.

Em 2019 saiu com o tema “Dos Palmares de Dandara Zumbi” falando sobre o dia em que Zumbi teve a cabeça degolada num golpe à resistência negra. Um ano e nove meses já teriam transcorridos desde a morte igualmente trágica da face feminina do Quilombo de Palmares, Dandara. Se o herói palmarino hoje é celebrado com o Dia Nacional da Consciência Negra em 20 de novembro, a história da figura apontada como sua mulher permanece cercada de incertezas, com escassos registros historiográficos. Relatos dão conta de que a vida de Dandara teve fim em fevereiro de 1649. Ela teria se jogado de uma pedra ao abismo: uma decisão extrema para não se entregar às forças militares que subjugararam o Quilombo onde chegaram a viver 30 mil pessoas, distribuídas em aldeias. Descrita como uma heroína, Dandara dominava técnicas da capoeira e teria lutado ao lado de homens e mulheres nas muitas batalhas consequentes e ataques a Palmares.

Fig. 146. Balaieiro Maracatu Rizomba



Fonte: Foto Ricardo Alves

MARACATU VOZES DA ÁFRICA

O campeão de 2019 foi o Maracatu Vozes da África. Fundado em 20 de novembro de 1980, por iniciativa de um grupo de intelectuais, escritores, poetas, folcloristas e carnavalescos liderados pelo jornalista Paulo Tadeu Sampaio de Oliveira, durante as comemorações da Semana Nacional da Consciência Negra. A primeira apresentação pública aconteceu no desfile oficial do carnaval de Rua de Fortaleza, em 1981, quando conquistou o título de campeão; o primeiro de muitas de sua trajetória e posteriormente, outros títulos vieram ao longo de sua existência.

O maracatu Vozes da África conta com aproximadamente 350 integrantes, distribuídos pelos núcleos: Bairro Centro e adjacências, Bairro Tancredo Neves, Conjunto São João (Jangurussu) e Conjunto Palmeiras, dentre outras comunidades. Na sede encontra-se o acervo de fotos, troféus, diplomas, outras honrarias e o barracão, onde são realizadas oficinas anteriormente elencadas. Atualmente a agremiação é dirigida por Francisco Aderaldo de Oliveira e sua sede encontra-se localizado na Rua Sousa Girão, 365 – José Bonifácio – Fortaleza. Em 2019, saiu com a Loa “Comida de santo, banquete sagrado”

**Fig. 147. Porta Estandarte
Maracatu Vozes da África**



“

*Nós, o Vozes da África
Viemos agradecer
em saborosa oferenda
Ao Infinito Poder
Trabalho de devoção
Um gesto de amor e fé
Comida de Santo
Banquete Sagrado
Das mãos das Yabassés (BIS) [...]*

”

MARACATU NAÇÃO BAOBAB

O grupo nasce em 04 de março de 1994, em meio a uma reunião de amigos, para a idealização do Maracatu Nação Baobab. Criado por amantes de arte da cidade de Fortaleza com a finalidade de divulgar as nossas tradições descendentes da África no nosso estado.

No ano de 1995, entra com o pé direito no carnaval de rua de Fortaleza, conquistando o primeiro campeonato. O Maracatu Nação Baobab marcou seus desfiles com temas de muita relevância para a cultura, em especial para a cultura afro brasileira, como: “Dona Janaína princesa de Aiocá”, em 2005; “O Canto de Amor aos Orixás”, em 2006; “Batuque de Tambor”, em 2007; “Zumbi dos Palmares”, em 2008; “Saudação aos Orixás”, em 2009; “Proteção dos Orixás”, em 2010; “Chico Rei e o Ouro da Liberdade”, em 2011; “A Festa do Caboclo Boiadeiro no Cerará”, em 2012; “Boca Aberta, Rei do Mundo”, em 2016; “Meu Maracatu Dança à Sombra do Baobab”, dentre tantos outros temas relevantes para nossa cultura.

Foi para a avenida com o tema “No Batuque do Tambor, um canto de Fé para Louvar Mãe África”, sob a concepção de seu presidente de Honra Raimundo Praxedes e os carnavalescos Francisco Braga e Cláudio Correia. De autoria de Calé Alencar a Loa/macumba faz um louvor de amor ao continente negro, mãe de toda civilização, e saudando o tambor ancestral. Com a fé no Orixá patrono Xangô, o Maracatu Nação Baobab levou em seu cortejo ancestral 250 brincantes do estandarte até a corte com o Rei e a Rainha, com a participação dos seus irmãos do terreiro de religião de matriz africana.

MARACATU NAÇÃO PICI

Fundado em 2009, a *Associação Afro-Brasileira Maracatu Nação Pici* -ACAMPI, surgiu a partir da concepção de um projeto escola do bairro Planalto Pici, onde ganhou rapidamente a adesão dos alunos e demais moradores do bairro, ultrapassando os muros da escola e ganhando a Avenida Domingos Olímpio. Atualmente, o grupo de Maracatu conta com mais de duzentos brincantes com a participação ativa no Carnaval de Rua de Fortaleza sob a coordenação de Carlos Brito. A ideia de levar o Maracatu Nação Pici para a rua surgiu da própria comunidade de brincar no período carnavalesco com a participação ativa de crianças, adolescentes, jovens e adultos. O grupo adquiriu uma sede provisória que se localiza na Rua Alagoas, nº 2240 no Bairro Pici.

As políticas públicas municipais e estaduais vem contribuindo para emancipação e desenvolvimento de jovens Maracatus e o Nação Pici é um exemplo disso. Em 2014 foi selecionado no edital de ocupação do Dragão do Mar, e ficou em cartaz todos os sábados do mês de fevereiro de 2014 com o espetáculo “Força da Mãe África” no espaço cultural Rogaciano Leite e foi assistido por um público de aproximadamente quatrocentas pessoas por noite. Em 2015, a loa do Maracatu Nação Pici, contou a história da Escrava Anastácia, descrita como uma das mais importantes figuras femininas da história negra, o que lhe rendeu a 3ª colocação no desfile oficial de Fortaleza.

O Nação Pici trouxe como tema para o carnaval de 2019, “João Cândido - a revolta da chibata” com a Loa João Cândido, o Almirante Negro. Autores: Carlos Brito e Lúcio Júnior com Música de Eveline Marques.

Fig.148. Maracatu Nação Baobab



Fonte: Foto Ricardo Alves

Fig.149. Maracatu Nação Pici



Fonte: Foto Ricardo Alves

MARACATU REI DE PAUS

Fundado em 27 de setembro de 1954 e filiado à antiga Federação das Agremiações de Fortaleza e posteriormente do Estado do Ceará, FACC, em 1960. É um Maracatu que faz parte de uma família, pois foram os irmãos Antônio Barbosa, José Bernardino Barbosa e Geraldo Barbosa, que fundaram o Maracatu Rei de Paus, juntamente com amigos e crianças do bairro do Joaquim Távora. É o maracatu mais antigo de Fortaleza em atividades contínuas. Tem 40 títulos entre campeão geral de carnaval e campeão na categoria de Maracatu, 19 títulos como 2º lugar e 4 títulos de 3º lugar durante as participações nos carnavais de rua desde a sua fundação. É atualmente o Maracatu pentacampeão de nossa capital.

Repousa em sua sede provisória o feito de ter 09 títulos consecutivos de campeão na categoria de Maracatu no carnaval de rua de nossa capital, nesta sequência: 2004, 2005, 2006, 2007, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013. O Maracatu Rei de Paus, além de participar dos desfiles de carnaval, apresenta-se em Eventos, Convenções, Teatros, Colégios e Universidades.

Ainda preserva as tradições do cortejo, tradicionalmente enfatizadas com as forças fenomênicas do culto, no momento em que coroa sua rainha. É presidido pelo Francisco José Barbosa da Silva, filho do Sr. Geraldo Barbosa da Silva, falecido, personagem de grande relevância histórica no contexto do carnaval e do Maracatu cearense. Em 2019 desfilou com o tema *A Ancestralidade Africana – Povo do Ketu, Os Congos, Os Jêjes e Os Nagôs* trazendo como loa “Canto ao Congo” de Francisco José.

MARACATU AZ DE OURO

Criado no dia 26 de setembro de 1936 por Raimundo Alves Feitosa com seus irmãos Zé Neguinho e Alcides (em memória), com objetivo de criar um maracatu para o carnaval de Rua de Fortaleza. Seu primeiro ensaio foi no antigo Beco do aperto da hora, hoje o cruzamento da Rua Visconde do Rio Branco com Avenida Aguanambi. Em 1937, o Maracatu desfilou pela primeira vez, com apenas 42 participantes. Foi o único Maracatu no carnaval de Rua de Fortaleza nos anos 1937 a 1950 a desfilar. Em crise entre os anos de 1951 e 1960, o Maracatu Az de Ouro ficou sem desfilar. Na presidência de Raimundo Feitosa, o Maracatu voltou a desfilar por 20 anos consecutivos.

De 1970 a 1978, o Maracatu Az de Ouro foi campeão do carnaval de Rua de Fortaleza, dirigido no período por Joaquim Pessoa de Araújo (**Mestre Juca do**

Balaio). Em 1979, assume a presidência o jornalista Paulo Tadeu, que dirigiu o Maracatu até 1980, ano em que o Az de Ouro foi campeão. Na sequência, o jornalista Paulo Tadeu deixou o Az de Ouro para fundar o Maracatu Vozes da África. O Maracatu Az de Ouro entrou em crise novamente e voltou a desfilar apenas em 1984, tendo como presidente Zequinha e como vice-presidente Jader (em memória). Estes, posteriormente, saíram para fundar o Maracatu Rei de Palmares.

O Maracatu Az de Ouro retorna às mãos do Mestre Juca de 1986 a 1992. O Maracatu Az de Ouro viveu momentos entre desfilar e não desfilar até que Antônio Marcos Gomes da Silva assume a presidência com a seguinte proposição: O Maracatu Az de Ouro faz parte da Cultura popular de Fortaleza e de nosso Estado e por isso tem que ser valorizado pelo povo e para o povo. E fez um verdadeiro carnaval com modificações internas. Assim, o Az de Ouro voltou a experimentar desfiles e classificações, ficando em 4ª colocação nos anos de 1993 a 1996. Percebendo o caminho correto de condução, o então presidente continua seu trabalho, colocando o Az de Ouro na 3ª colocação. Em 2002 divide o vice-campeonato com o Maracatu Rei de Paus.

Em 2009 também com tema *Yemanjá na Terra do Sol*, leva um pouco da história de um grande orixá mulher, destacando-se como uns dos melhores Maracatus de Fortaleza. Trouxe para Avenida em 2019 o tema: Anastácia, Resistência Negra Santificada - História de uma Princesa Bantu.

Atualmente está organizando o acervo do Memorial “Mestre Juca do Balaio” e possui também um e-mail cultural maracatuazdeouro75@gmail.com para divulgar suas ações e eventos. Endereço: Rua Edite Braga, 395, Jardim América, 60410-436, Fortaleza, CE. CEP: 60410-436.

Fig.150. Maracatu Rei de Paus



Fonte: Foto Ricardo Alves

Fig.151. Maracatu Az de Ouro



Fonte: foto Ricardo Alves

MARACATU SOLAR

O Maracatu SOLAR, institucionalmente, é um programa de formação cultural continuada da Associação Cultural Solidariedade e Arte – SOLAR, foi criado com forte fundamentação histórica neste universo, e tem como objetivo agregar valores a esta importante manifestação cultural de Fortaleza, e servir como instrumento de formação de novos praticantes (brincantes) de Maracatu nesta cidade.

O Maracatu SOLAR, idealizado e fundado em 2006, e associado à Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará, em setembro deste mesmo ano, foi criado por um grupo de artistas ligados a Associação Cultural Solidariedade e Arte SOLAR (ONG fundada em 2005 com programas nas áreas da formação, difusão, produção e assessoramento cultural), tendo como presidente o cantor e compositor Pingo de Fortaleza, e o Griô Descartes Gadelha na sua concepção rítmica e estética.

O tema “Para minha mãe lemanjá – Maracatu SOLAR 2019 – Seja mudança que você quer ver no mundo” trata da participação do Maracatu SOLAR no Carnaval de Rua da cidade de Fortaleza no ano de 2019. Para efetivar o desfile e o tema foram realizadas várias ações como oficinas, rodas de conversa, ensaios, cortejo na Av. Domingos Olímpio e diversas apresentações, tendo como tema a pesquisa, o reconhecimento, a discursão, a representação simbólica e a difusão da historicidade e da cultura do orixá presente nas religiosidades de matrizes africanas denominada lemanjá e de sua correlação indígena conhecida como Janaína e sua contextualização contemporânea.

MARACATU NAÇÃO PALMARES

A Associação Cultural Maracatu Nação Palmares surgiu com a finalidade de realizar um sonho do seu presidente, Francisco de Assis Daniel de Moura, conhecido pelo apelido de “PAUL” que também desfilou em vários anos, nos Maracatus Az de Ouro, Nação Fortaleza e Solar. Foi constituída a primeira diretoria do Maracatu Nação Palmares no dia 13 de outubro de 2013, cuja sede localiza-se na rua 9, número 141, bairro Jardim América, solicitando posteriormente sua filiação a ASSOCIAÇÃO CULTURAL das entidades Carnavalescas do Ceará (ACECCE), Órgão que comanda o nosso carnaval de rua de Fortaleza, visando participar do desfile o carnaval de 2014, que objetiva o direito de competir na categoria de maracatu.

O tema do grupo foi “Oxóssi nas florestas do Brasil”. Com este tema, o Maracatu levou para a avenida a cosmovisão do orixá Oxóssi, na forma como é cultuado nas religiões afro-brasileiras. Rei do Ketu, filho de Oxalá e Yemanjá, é o Orixá responsável pela fartura, principalmente para caça, e exímia pontaria, foi um caçador de elefantes, animal associado à realeza e aos antepassados, habita as florestas e imita o canto dos pássaros, seus principais símbolos são o arco e a flecha, chamado Ofá, um rabo de boi chamado Eruxim. A loa teve o nome de Oxóssi com letra e música de Aluízio de Arcaño e Juviana.

Fig.152. Porta Estandarte Maracatu Solar



Fonte: redes sociais do grupo

Fig.153. Porta Estandarte Maracatu Nação Palmares



Fonte: redes sociais do grupo

MARACATU FILHOS DE YEMANJÁ

Fundado em 15 de agosto de 2008 na 40ª festa de Iemanjá, quando era comemorado os 100 anos de Umbanda no Brasil. Foi uma vontade dos associados da União Espírita Cearense-UECUM, que houvesse uma associação cultural de cunho afrodescendente para representar o UECUM no carnaval de Fortaleza, tendo como membros da diretoria, Suzana Sá, Conceição Alves, Raimundo Nonato, Maria Umbelina, Tecla Sá e outros. O nome “Filhos de Yemanjá” foi dado por ocasião do dia 15 de agosto. Este grupo cultural tem por finalidade estimular a criação artística, e a educação, através da integração social entre as diversas etnias, promovendo o combate à intolerância religiosa por meio de ações culturais.

O tema “Iemanjá! Protegei e acolhei suas filhas, guerreiras da Penha”, faz alusão e homenageia a Maria da Penha Silva Fernandes, pois devido à violência que esta sofreu, originou-se a Lei Maria da Penha, que favorece todas as mulheres. Nessa luta contra o feminicídio e todo tipo de violência doméstica, psicológica, e sexual, também se faz uma menção a Dandara que foi brutalmente assassinada em fevereiro de 2017. Iemanjá acolhe e protege a todos e a todas, mulheres e LGBTQ+. A loa do grupo foi “Protegei e amparai as tuas filhas guerreiras da Penha!”

Fig. 154. Maracatu Filhos de Yemanjá



Fonte: Prefeitura de Fortaleza

MARACATU NAÇÃO IRACEMA

O Maracatu Nação Iracema foi fundado em 2002, nos 20 anos de Movimento Negro no Ceará, com o nome de Associação Cultural e Educacional Afro Brasileira Maracatu Nação Iracema. Trouxe para a avenida as cores básicas definidas: azul, ouro e prata. O azul representa o firmamento, o território ao qual pode-se vislumbrar. O azul da imensidão, de como e porque se chega a uma meta a fim de atingir um objetivo. O ouro representa a riqueza do povo, mais de um povo organizado, estruturado e com objetivos delineados. A prata representa o brilho ofuscante diferenciado da comunidade, embora sofrida e abandonada reergue-se e delinea novos caminhos. Apesar dessas cores em destaque, o Maracatu Nação Iracema não se limita em apenas três cores, ele se identifica com o colorido das demais, afinal de contas, elas transmitem alegria e exuberância, autoestima e autoconfiança. As cores para o Nação Iracema são referência irreverentes, sadias e harmoniosa.

O Nação Iracema em 2019 trouxe o tema “Afoxé filhos de Gandhi e o Maracatu do movimento” cujo projeto “a força da negritude – filhos de Gandhi” evidenciou a rica luta dos 70 anos do bloco baiano Filhos de Gandhi, incorporados nos 16 anos do Maracatu Nação Iracema como desfilante na avenida Domingos Olímpio e os 37 anos de caminhada do Movimento Negro no Ceará, todas essas consideradas caminhadas de resistência.

Fig. 155. Maracatu Filhos de Yemanjá



Fonte: Redes sociais do grupo - facebook

MARACATU PINDOBA

Surgiu em 2016 a partir da necessidade de envolver jovens e adolescentes numa linguagem artística de forma a trabalhar a identidade afrodescendente dentro de um contexto local de Pindoretama que, segundo relatos, foi braço histórico de colonizadores e colonizados, sendo lembrado através de uma vasta arquitetura rural de grandes engenhos, uma referência que nos faz conferir sobre a possibilidade de existência dos antepassados afrodescendentes nessa região, sendo eles os primeiros colonizadores.

Tal menção fez nortear a importância da concepção do Maracatu Nação Pindoba em Pindoretama, não somente como arte, mas como um caminho para estudo dos costumes e tradições afro descendentes de maneira artística, a fim de promover a luta negra através da dança de forma expressiva com jovens, adolescentes e adultos. Desde seu surgimento o Grupo é destaque no município e região, cumprindo uma agenda de apresentações tanto na cidade como em outros eventos fora do município.

O Maracatu trouxe para a avenida a loa “Mãos que curam” buscando valorizar e difundir na contemporaneidade as rezadeiras tradicionais que utilizam ervas e outras fontes de energias curativas.

Fig. 156. Maracatu Nação Pindoba



Fonte: mapa cultural da Prefeitura de Fortaleza

Nos Maracatus estão o potencial do carnaval cearense. É para vê-los de perto e torcer por eles que famílias inteiras se deslocam para o curso fortaleze nos dias de Momo. Em meio às baterias das Escolas de samba e o peso do som dos instrumentos de sopro e percussão dos blocos e cordões, surgem eles: os tambores dos batuqueiros ecoam fortes, potentes, calmos, elegantes, garbosos, lentos, dolentemente dançando, quebrando o frenesi da avenida.

A rainha acena, o casal de pretos velhos caminha devagar, ninguém tem pressa. O cheiro de ervas invade a avenida e vai limpando tudo com as bênçãos ancestrais de todas as entidades negras afrodescendentes. O passo segue sempre em frente, porém com tempo suficiente para cumprimentar a todos no ritmo do forte baticum. É o momento de coroar a rainha diante do palanque oficial e mais uma vez, como um sinal de resistência, cumprir o ritual. Não mais na Igreja, porém, no espaço que ainda lhes permitem serem Reis e Rainhas e tomar conta do seu povo, nem que seja apenas por três dias e depois, esperar pelo próximo carnaval, na luta real cotidiana. No entanto, eles, os Maracatus cearenses vêm sempre para nos dizer que o tempo é de luta por dias melhores. O tambor está ali para nos dizer: liberdade de verdade ao povo preto do nosso estado e do nosso país. LIBERDADEEEEEEEEE! RESPEITOOOOO! INCLUSÃOOOOOO! JUSTIÇAAAA! É o que ecoa todo ano no carnaval, pelos tambores de nossos Maracatus.

Para ver sua gestualidade, corporeidade, figurino, loa e desenvoltura na avenida sugiro ver vídeos disponibilizados no youtube com nossos maracatus.

1

**1. MARACATU REIS DE PAUS**

www.youtube.com/watch?v=BfilW6ONxX4

2

**2. MARACATU REIS DE PAUS**

www.youtube.com/watch?v=M1jEupvy2PY

3

**3. MARACATU AZ DE OURO**

www.youtube.com/watch?v=2p3EieYbGI4

4

**4. MARACATU AZ DE OURO**

globoplay.globo.com/v/4785626/

3

**5. MARACATU NAÇÃO IRACEMA**

www.facebook.com/portalispia/videos/306401676687138

4

**6. MARACATU NAÇÃO PICI**

www.youtube.com/watch?v=tRsJkIL6hYO



REFERÊNCIAS

AMORIM, Ninho. **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. **Danças dramáticas do Brasil**. 1o, 2o. e 3o. tomos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional** – Vol. II. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

AYALA, M. Ignez N. Trilhas e percursos da cultura popular na dramaturgia de Ariano Suassuna. In: MACIEL, Diógenes; ANDRADE, Valéria (org.). **Por uma militância teatral**: estudos de dramaturgia brasileira. Campina grande: Bagagem/João Pessoa: Idéia, 2005.

AZEVEDO NETO, Moreira. **Bumba-meu-boi do Maranhão**. 1ª. ed. São Luís: Editora Alcântara, 1983.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da viola**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949.

BARROSO, Gustavo. **Ao som da palavra**. 9a. ed. Rio de Janeiro: s/e, 1949.

BARROSO, Gustavo. **Ideias e palavras**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro e Maurillo, 1917.

BARROSO, Oswald. Incorporação e Memória na performance do ator brincante. In: TEIXEIRA, J. Gabriel; GARCIA, M. Vinícios; GUSMÃO, Rita, ET AL (org.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

BARROSO, Oswald. **Teatro como desencantamento**: bois e reisados de caretas. Tese (Doutorado em Sociologia) Fortaleza: CH. Universidade Federal do Ceará, 2007.

BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**: Bois e Reisados de Caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BARROSO, Oswald. Ceará: uma cultura mestiça. In: BORZACCHIELO, José; CORREIA, Tércia. **Atlas Escolar, Ceará**: espaço geo-histórico e cultural. Joao Pessoa: Grafset, 2000.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Editora gráfica VT Ltda, 1997.

BARROSO, Oswald. **Noções básicas de cultura para quadrilheiros**. Apostila texto digitado para curso da Federação das quadrilhas juninas. Fortaleza, s/d.

BENJAMIM, R. **A África está em nós**: história e cultura afro-brasileira. João Pessoa, PB: Editora Grafset, 2003.

BEZERRA, A. S. Negros no Ceará: quando a memória questiona a história. In: CARVALHO, G. "et al". **Bonito pra chover**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2003.

BORBA FILHO, Hermílio. **Espetáculos populares do Nordeste**. São Paulo: Editora São Paulo S.A, 1966.

CAMPOS, E. **As irmandades religiosas do Ceará provincial**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1980.

CARDOSO, Joaquim. **O coronel de Macambira**: Bumba-meu-boi em dois quadros. Natal: EDUFRRN-Editora da UFRN, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

CARVALHO, Gilmar. **Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará**. Fortaleza: Secult/CE, 2006.

CARVALHO, Gilmar. **Bonito pra chover**: ensaios sobre a cultura cearense (org). Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 3ª edição. RJ: Edições de Ouro – Tecnoprint gráfica S. A. 1972. 930p. pp. 232-233.

CASCUDO, Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3ª. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

CASTRO, Zaide Maciel de. **Danças do Norte e do Sul**. Rio de Janeiro: Organização Técnica de Educação Física Ltda. 1960. p. 49.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular. In: **Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares**. Brasília: Ministério da Cultura, 2005. p. 28-33.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Entendendo o folclore**. Texto de divulgação feito para o Museu de Folclore Edison Carneiro/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, 1993. Disponível em: http://www.lauracavalcanti.com.br/publicacoes.asp?codigo_area=1#

COLARES, Elzenir. **Manifestações do Folclore Cearense**. Fortaleza: Gráfica Secretaria de Indústria e Comércio. 1978. Pp. 23 a 25.

CORTES, Paixão e LESSA Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. 3ª edição. São Paulo: Irmãos Vitale Editores – 1967 – p. 19.

FARIAS, C. M.. A coreografia da luta: a dança como elemento de identificação e de afirmação cultural da Comunidade de Balbino - CE. **Dança**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA, v. 2, p. 45-57, 2013.

Farias, C. M.. A 'invenção' de uma comunidade: narrativas de resistências e tradição oral em Balbino - CE. **Embormal**: Revista Eletrônica da Anpuh-Ce, v. Iii, p. 1-15, 2013.

FARIAS, C. M.. Antes de dançar o Coco era como estar no mundo, mas não existir: experiências dançantes de mulheres em contextos de políticas públicas culturais no Cariri Cearense. **RELACult** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, v. 5, p. 1-9, 2019.

FARIAS, C. M.. **Brincando de dançar, dançando para brincar**: ludicidade, improviso e ritual na dança do coco da comunidade de Balbino - CE (1940 - 1980). *História E Culturas*, V. 2, P. 40-63, 2014.

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

FRADE, Cássia. **Guia de Folclore Fluminense**. RJ: Presença Edições. 1985. p. 49.

GALLET, Luciano. **Estudos de Folclore**. RJ: Carlos Webrs & Cia – 1934. Pp. 61 a 72

GIFFONII, Maria Amália Correa. **Danças Folclóricas Brasileiras**. 2ª edição. São Paulo: Editora Melhoramentos – 1964. pp. 89 a 103.

GIRÃO, V. **O meu Ceará**: Estudos Sociais. São Paulo: Editora FTD S/A, s/d

HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia cultural**. Trad. Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. São Paulo: Mestre Jou, 1963. v. 1.

JESUS, Thiago Silva de Amorim; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; Macara, Ana (org.). **Saberes-fazer em danças populares**. Salvador: ANDA, 2020.

LUZ, M. A. **Cultura negra e ideologia do recalque**. Salvador: Edições SECNEB, 1994.

MACENA FILHA, M. L.. Projeto Miraira - prática cultural para a diversidade numa estratégia de educação não formal. *In*: **VII Encontro Cearense de Historiadores da Educação**, 2008, Barbalha. VII Encontro Cearense de Historiadores da Educação - vitrais da memória: lugares,. Fortaleza: Edições UFC, 2008. p. 1013-1021.

MACENA FILHA, M. Lourdes. Cultura e Patrimônio. *In*: **Revista Aspectos** – Conselho de Cultura do Ceará. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2008.

MACENA FILHA, M. Lourdes. **O Potencial turístico das festas populares de Fortaleza**. Fortaleza, 2002. 214f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão de Negócios Turísticos) – Universidade Estadual do Ceará.

MACENA FILHA. **Stagnation y dificultades del fandango del Mucuripe** – enseñanza possible. Comunicação oral no X Congresso Argentino de Antropologia Social. Facultad de Filosofia e Artes – UBA, 2011. Disponível em: <http://www.xcaas.org.ar>. Acesso em 27 de julho de 2013.

MACENA, L. **Patrimônio Imaterial, identidade cultural e memória**: o ser cearense. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2003.

NOVO, José da Silva. **Almofala dos Tremembé**. Itapipoca: sem edição.1976.

OLIVEIRA, P. T. S. Majestades de ébanos de nossos carnavais. *In*: **Nossos Carnavais**. Fortaleza: Fundação de Cultura e Turismo, 1993.

Pereira, A. S. M., & Gomes, D. P. (2018). Dança encantada e de resistência: (trans) significações corporais no Torém dos índios Tremembé. **Corpoconsciência**, vol. 22, n. 01, p. 120-129. Disponível em <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/corpoconsciencia/article/view/5716>.

PEREIRA, Arliene Stephanie Menezes. A dança do Torém dos Tremembé de Itarema-CE. In: **Encontro de Pesquisa e Pós-Graduação em Humanidades**, 2. 2011, Fortaleza. Semana de Humanidades, Humanidades: Entre Fixos e Fluxos, 8., 2011, Fortaleza. Anais... Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; Universidade Estadual do Ceará, 2011, p.1-12.

PINTO, Aloísio Alencar. **Documentário sonoro do Folclore Brasileiro**. nº 37. Contracapa do disco.

RABETTI, Betti. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: **O Percevejo**. 8 – Teatro e Cultura popular. Rio de Janeiro: programa de Pós-graduação em Teatro – UNIRIO, 2000.

RIBEIRO, Joaquim. **O Folclore de Açúcar**. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. 227 p.

RIEDEL, O. **Perspectiva antropológica do escravo no Ceará**. Fortaleza: Edições UFC, 1988.

ROCHA. J. M. Tenório. **Folgedos e danças de Alagoas**. Maceió: Secretaria de Educação e Cultura, Comissão Alagoana de Folclore, 1984.

ROMERO, Silvio. **Cantos populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

SERAINÉ, Florival. Antologia do Folclore Cearense. 2ª ed. Fortaleza, Edições UFC, 1983.

SERAINÉ, Florival. **Folclore Brasileiro** – Ceará. RJ: MEC – FUNARTE. 1978.

SILVA, Wagner de Sousa. **De perseguido a Reconhecido**: A história da resistência do bumba-meu-boi na cidade de São Luís – MA: (1890-1920). João Pessoa-PB, 2008. 109 fl. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena. Danças Populares Tradicionais em abordagens estéticas, memória e tensões políticas. In: **Saberes e Fazeres em Danças populares**. v.8. Salvador/ANDA, 2020, 491. p. 74 – 87.

SOUZA, Maria de Lourdes MACENA de. **Sendo como se fosse**: as danças dramáticas na ação docente do ator professor. Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-9GFHGX>

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular". In: TEIXEIRA, J. Gabriel; GARCIA, M. Vinícios; GUSMÃO, Rita, ET AL (org.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004.

Outras referências

ALENCAR, Calé. **Estudos sobre o maracatu cearense**. Texto digitado para a Federação das Agremiações carnavalescas, Fortaleza, S/d.

ALENCAR, Calé. **Um pé no passado**. JORNAL O POVO. Fortaleza, Caderno especial, pág. 4, 13/05/1995.

BARROS, Rosa Maria. **Nada mudou depois do 13 de maio**. JORNAL O POVO, Fortaleza, Caderno especial, pág. 5, 13/05/1995.

CARIRY, Rosemberg. **Maracatu é Folia dos excluídos**. JORNAL O POVO, Fortaleza, Caderno especial –Sábado, pág.1-2, 13/05/1995.

CARVALHO, Eleuda. **Maracatu**. JORNAL O POVO, Fortaleza, Vida e Arte – especial, pág. 4B-5B-8B, 01/03/1998.

EDNARDO. **Por trás do falso negrume**. JORNAL O POVO. Fortaleza, página 3, caderno Especial, 13/05/1995.

GURGEL, Abílio. **60 anos de cadência afro-brasileira**. JORNAL DIÁRIO DO NORDESTE, caderno 3 – pág. 9, 28/07/1996.

NETO, Lira. **Raimundo Boca Aberta – mundico**. JORNAL O POVO, Fortaleza, 13/05/1995.

NIREZ, Azevedo M. A . **A música do Maracatu**. Texto em folder informativo disponível na biblioteca do CEFET/CE, s/d.

PAIVA, Flávio. **Maracatu cearense**. JORNAL O POVO, Fortaleza, Vida e Arte, pág. 8B, 15/08/2000.

RODRIGUES, Karine. **Mama África**. JORNAL O POVO, Fortaleza, Vida e arte – sábado, pág. 8B, 13/02/1999.

STELLA, D'Alva. Dos carnavais de antanho aos maracatus de hoje. In: **Nossos Carnavais**. Fortaleza: Fundação de Cultura e Turismo, 1993.



SOBRE A AUTORA

LOURDES MACENA (2021)

Doutora em Artes, artista/docente/pesquisadora do IFCE; vice-presidente da Comissão Cearense de Folclore; membro fundadora do Fórum Cearense de Cultura Tradicional Popular, sócia da ANDA – Associação Nacional de Dança; coordenadora do PPGARTES – Mestrado Profissional em Artes, professora de Danças e Músicas Tradicionais, diretora do Grupo Miraira, coordenadora do LPCT e profa. de Teatro e Cultura Popular no IFCE campus Fortaleza; jurada em eventos como Festival de Parintins (AM), Duelos na Fronteira em Guajará Mirim (RO), Festival de Botos em Santarém(PA), Festivais de quadrilhas juninas por mais de 20 anos; e curadora em três edições do evento Mestres do Mundo da Secult/CE.

De onde vem a dança que faço

(extraído do texto escrito para receber o IX Prêmio do SATED/CE no palco TJA no dia dos Artistas em 2017)

[...] A dinâmica da vida familiar e comunitária foi a universidade ímpar da dança primeira, antes desta mulher abraçar como razão de seus estudos na academia as artes e em especial as artes cênicas.

Minha dança provém de minhas relações nestes lugares em especial, pois nas brincadeiras de Boi, de Maneiro pau, dos Reisados está a alegria e criação espontânea que meu corpo entende. Minha dança provém destes e dos muitos sertões deste Ceará imenso.

Brota do chão esturricado sob a luz intensa do sol forte nas tardes sertanejas do Vale do Jaguaribe.

Minha gestualidade vem das palmas dos carnaubais, do movimento das águas do Rio Banabuiú e das muitas ondas do mar de Iracema que me abraçou.

Meus giros, contra giros vem dos bilros das almofadas da minha avó e minha biza, para fazer a renda de todo o dia.

Nesse meu pequeno corpo delgado e fino reside a força dos bate pé da brincadeira de coco, o equilíbrio do Proeiro na Jangada que segue seu rumo seguindo a estrela guia e a determinação da ação vaqueira de embrenhar-se na caatinga em busca da rês perdida.

Meu corpo responde sempre em movimento e afeto sob o som da sanfona, do zabumba, do pife, da viola sertaneja e da rabeca ancestral.

Minha dança provém da luta sertaneja para vencer a vida, é resistência feito festa, para recompor o corpo e dizer, como me ensinou Patativa, que tudo o que sofremos é decorrente das injustiças sociais e da exploração secular.

Toda a cena que crio para o palco ou para a praça, busca revelar o povo mestiço, cafuzo, caboclo miúdo, gigante e forte que renasce a cada dia sob o escudo de suas brincadeiras e sua fé, pois ela é parte dele, e nós também.

GRUPO DE ESTUDOS EM CULTURA FOLCLÓRICA APLICADA

O Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada existe desde 2003 no IFCE campus Fortaleza. Se caracteriza como um espaço com metodologia diversificada buscando desenvolver estratégias de estudos e pesquisas para o conhecimento e reconhecimento dos saberes e fazeres tradicionais, seus detentores e seus territórios. Dá ênfase às formas de aprendizagem situada que possam ser sempre compartilhadas e disseminadas para e pela docência. Possui cinco linhas de pesquisa como: a) Danças, dramas, teatralidade, corporalidade; b) Matrizes estéticas tradicionais na criação artística; c) Música de tradição oral, música popular brasileira; d) Religiosidade popular, oralidade, patrimônio imaterial.



CONECTADOS, CONECTANDO

MESTRES, MESTRAS, BRINCANTES E GRUPOS ENVOLVIDOS

Mãe Zimá – Umbanda cearense, medicina tradicional de terreiro

Mestre Zé Pio – Boi Ceará – Fortaleza/CE

Mestre Ciro – Boi Juventude – Fortaleza/CE

Mestre Edvar – Cana Verde do Iguape/CE

Maria José – Cana Verde do Mucuripe

Grupo de Tradições Cearenses – Cana Verde

Mestre Chico Caçueira e Klévia – Coco de Praia do Iguape/CE

Mestre Moisés – Dança do Coco de Lagoa de Canaã – Trairi/CE

Mestra Maria de Tiê – Coco da Comunidade Quilombola de Souza – Porteiras/CE

D. Maria Ximenes – Marujada de Granja/CE

Manuel Pelé – antigo brincante do Fandango do Mucuripe – Fortaleza/CE

Mestre Cacique João Venâncio – Torém dos Tremembé de Almofala – Itarema/CE

Telma Tremembé

Janiel Marques – Tremembé

Dylla Costa e família – Pastoril Nossa Senhora de Fátima – Maracanaú/CE

Pastoril Mariinha da Ló – Paracuru/CE

Pastoril Estrela Luminosa – Danúbia Costa

Francisca Mendes – Raízes da Cultura – Caucaia/CE

Walden Luís – Pastoril Divina Jornada

Fábio Lessa – Pastoril Pirambu

Carlos Brito e Carlos Henrique – Maracatu Nação Pici – Fortaleza/CE

Raimundo Praxedes – Maracatu Nação Baobab – Fortaleza
Cláudio Correia – Maracatu Nação Baobab
Mestre Almeida – Rainha Maracatu Nação Iracema
Francisco Jose – Rei de Paus
Marcos Gomes – Az de Ouro
Aderaldo de Oliveira e Márcio – Maracatu Vozes da África
Luciana – Maracatu Nação Fortaleza
Grupo Mira Ira – Fortaleza (Fandango)
Grupo de Tradições Folclóricas Raízes Nordestinas – Fortaleza (Cana Verde)
Fábio Lessa – Quadrilha Cai Cai Balão.
Maracatu Cearense – Coroação da Rainha – Nação Píci
Mestre Antônio e Raimundo – Reisado dos Irmãos – Juazeiro do Norte
Mestre Tarcísio – Reisado São Miguel – Juazeiro do Norte
Juliana e Marcos – Reisado N. Sra. da Saúde – Varjota/Fortaleza
Francisco Oliveira – Grupo Raízes Nordestinas
Mestre Joaquim Roseno do São Gonçalo da Comunidade Quilombola Sítio
Veiga de Quixadá
Reginaldo Rogério – Quadrilha Zé Testinha
Márcio Viana e Carlos Brito – Escola de Samba Imperadores

PALESTRANTES E MEDIADORES

Oswald Barroso	Severino Lucena
Lenice de Sousa	Adriano Marcos
Aterlane Martins	Francisco Oliveira
Adson Pinheiro	Simone Castro
Clerton Martins	Solon Sales
Lourdes Macena	Anderson Macena
Hidelbrando Maciel	Leno
Circe Macena	Aglaé D'Avila
Maria Eugênia	Graça Martins
Valéria Pinheiro	

FACILITADORES

Francisco Oliveira
Circe Macena
Hidelbrando Maciel
Graça Martins
Iago Barreto
Leno Farias
Milena Karine
Nayana Castro
Regina Mesquita
Walden Luiz
Sandra Veloso

PRODUÇÃO

Coordenação de Produção

Poliana Santos – Produção Executiva
Roberta Rodrigues – Presidente da Associação Canto da Jandaia
Francisco Oliveira – Diretor do Grupo Raízes Nordestinas

Equipe de Produção

Cardilene de Lima	Rosemary Paulino
Adriano Bessa	Alice Farias
Leonardo Almeida	Nara Nefertiti
Cristovão Sousa	Rodrigo Rocha
Gardênia Mendonça	

CURADORIA PEDAGÓGICA E APOIO TÉCNICO

Lourdes Macena
Relson Moreira
Anderson Macena
Letícia Amorim
Costa Rodrigues





APOIO:

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA
MINISTÉRIO DO
TURISMO



**GOVERNO DO
ESTADO DO CEARÁ**
Secretaria da Cultura

**LEI
ALDIR
BLANC**
DE EMERGÊNCIA CULTURAL
CEARÁ



Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da Cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal n.º 14.017, de 29 de junho de 2020.

PARCEIROS:



Fortaleza
PREFEITURA
Cultura



INSTITUTO FEDERAL
Ceará
Campus Fortaleza

REALIZAÇÃO:



ASSOCIAÇÃO CULTURAL
**Canto da
Jandaia**