

Para citar esse documento:

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. Sem mar, sem lugar, sem mestre: Meu corpo como o território em que a Cana Verde do Ceará habita. *Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 3382-3397.

Anda ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE
PESQUISADORES EM DANÇA
www.portalanda.org.br

Sem mar, sem lugar, sem mestre: Meu corpo como o território em que a Cana Verde do Ceará habita

Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE)

Comitê: Dança e(m) cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: A dança da *Cana Verde* cearense é uma expressão cultural atualmente ameaçada de desaparecimento, se considerarmos como ela se encontra após a passagem de D. Gerta, sua Mestra, e as dificuldades sociais e culturais que envolvem a Cana Verde do Iguape e do Mucuripe há bastante tempo. Diante desses fatos, neste trabalho enfatizarei aspectos da Cana Verde desses dois territórios, buscando compartilhar conhecimento de seus elementos e atravessamentos que têm contribuído para sua estagnação, além de discutir e refletir sobre os aspectos que podem contribuir com a retraditionalização dos elementos culturais, cênicos e musicais por meio de todos os corpos cearenses que com ela se identificam.

Palavras-chave: CANA VERDE. DANÇAS SEMI-DESAPARECIDAS. RETRADITIONALIZAÇÃO.

No sea, no place, no master: my body as the territory that Cana Verde from Ceará inhabits

Abstract: Abstract: The Cana Verde dance from Ceará is a cultural expression currently threatened by disappearance if we consider how it is after D. Gerta passed away, the master of this dance, and the social and cultural difficulties that involve Cana Verde at Iguape and Mucuripe territories for quite a long time. Given these facts, in this work, I will emphasize aspects of Cana Verde in these two territories, seeking to share knowledge of its elements and crossings which have contributed to its stagnation, as well as discussing and reflecting on aspects that can contribute to the retraditionalization of cultural, scenic and musical elements through all the bodies from Ceará's people bodies, which are identified with it.

Keywords: CANA VERDE. SEMI-DISAPPEARED DANCES. RETRADITIONALIZATION.

1. Introdução

Neste trabalho trago um estudo sobre a dança da Caninha Verde cearense, suas características e como se encontra em nosso estado com o risco atual de desaparecimento. O objetivo é destacar situações que contribuem para desestruturar esses grupos coletivos e evidenciar as possibilidades de vida perene dessas expressões em outros corpos, muito além de seu território comunitário, a

3382

partir de outras relações que se criam nos corpos que sentem e se identificam de forma atualizada e em contextos contemporâneos com o que estas brincadeiras coletivas lhes proporcionam.

A Cana ou Caninha Verde é uma dança tradicional popular de origem ibérica, presente em vários estados brasileiros, porém, no Ceará, assumiu características próprias a partir de reinterpretação dos grupos que detêm seu legado ancestral.

O termo *dança tradicional popular* refere-se às danças também conhecidas como danças folclóricas, que possuem legado ancestral comunitário e coletivo, possuindo como matrizes elementos tradicionais específicos, que se relacionam com o território onde existem, e que, em seus aspectos, são sempre recriadas por seus mestres e brincantes, dentro do contexto social onde se encontram a cada tempo vivido.

São consideradas danças *semidesaparecidas* aquelas danças que sofrem processos dinâmicos sociais externos ou internos que acabam interferindo na existência do grupo e que o desmotiva a continuar sua brincadeira, seja esta votiva ou não. Entretanto, elas somente desaparecerão totalmente quando a última pessoa que dela lembrar também se for. Segundo os Tesouros Vivos do Ceará¹, após o *encantamento* (passagem) do Mestre ou Mestra, o saber tradicional deste/desta poderá se manter vivo por meio de outros que com este/esta aprendeu, conviveu, sentiu.

Diante disso, chamo a atenção para o fato de que a dança, enquanto saber tradicional popular, pode ter seus elementos essenciais e estéticos vivos e mantidos após a partida de seu detentor e de seu coletivo brincante. Apesar da não continuidade do contexto coreográfico coletivo, os aspectos da dança em si podem continuar vivos na memória de quem com este conviveu, sentiu, viu, entendeu, e esses elementos cênicos e musicais podem habitar e viver outros corpos que encontram nessas danças outras razões afetivas que podem dar continuidade ao brinquedo em outros contextos, porém não menos importante, socialmente e culturalmente falando. Esse trabalho busca discutir estas questões.

¹ Oitenta (80) Mestres e Mestras da cultura tradicional diplomados e reconhecidos pela Lei Estadual nº 13.842 de 27/11/2006 do Governo do Estado do Ceará. Receberam o título de notório saber da Universidade Estadual do Ceará em 2017.

Aqui, compartilho aprendizado como artista docente, utilizando-me de resultado de pesquisa participante advinda dos estudos e práticas como dançarina/professora/diretora de grupo, com vida atuante no *Grupo Miraira* (desde 1982 – 39 anos, onde estou até hoje), *Grupo de Tradições Cearenses* (dançarina por 13 anos, até 1991), *Grupo Folclórico do Centro Social Urbano Dr. César Cals* (por 4 anos – de 1974 a 1977). Utilizo também leituras, reflexões de estudos de companheiros das áreas de Educação, Arte, Sociologia, Antropologia etc., resultados das muitas atividades docentes onde atuo.

O objetivo deste trabalho é contribuir para empoderamento, reconhecimento das possibilidades, relevância e valorização dos Grupos Populares que utilizam matrizes estéticas tradicionais como processo criativo em trabalhos de performances culturais, auxiliando nos processos de salvaguarda de danças tradicionais semidesaparecidas.

2. A prática das danças tradicionais populares em mergulhos espiralados – reflexões necessárias

Vivo na prática efetiva de saberes tradicionais populares desde que nasci como filha do sertão que sou. Desde os 13 anos (1970), estou inserida em experiências práticas em grupos de Projeção Folclórica² também conhecidos como de tradições populares, parafolclóricos, entre outros. É importante frisar que o termo Parafolclórico, desde quando foi cunhado em 1951 até a contemporaneidade, sofre preconceito e interpretações equivocadas por parte de alguns estudiosos, por não entenderem os sentidos educativos, sociais e culturais que permeiam essas atividades e suas práticas em território brasileiro.

Provavelmente, devido a isso têm-se buscado outros nomes que sirvam de identidade e perfil para estes grupos diante de sua importância e força educativa que possuem. Vale destacar a desconstrução de alguns cursos acadêmicos de formação de professores que consideram esses grupos como uma prática imitativa, de reprodução da dança tradicional popular, utilização não adequada dos saberes tradicionais e populares dos Mestres e Mestras. Ou seja, colocam de forma

² Grupos Populares (Souza, 2020), Grupos Parafolclóricos (Carta do Folclore Brasileiro 1951, revista 1995; LEAL e LUCENA FILHO, 2012)

pejorativa e desconstrutiva por não conhecerem, provavelmente, a vida de aprendizagens múltiplas que essas práticas possibilitam.

No desejo de movimentar reflexões sobre processos de salvaguarda de patrimônio imaterial, no que diz respeito aos saberes e fazeres de práticas dançantes, trago este trabalho utilizando a Cana Verde como um estudo de caso específico para contribuir com a compreensão do que apresento aqui.

A despeito das experiências com saberes e fazeres dançantes, ou seja, as danças tradicionais populares, sejam votivas ou não, é importante levar em consideração o que aprendemos com Merleau-Ponty, “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (1994 apud SOUZA, 2014, p. 116). Ou seja, nossas imersões nessas práticas dançantes é simplesmente para aprender sobre esse corpo, sua gestualidade, seus sentidos, pois não há outra forma de fazê-lo, a não ser sendo ali com e como eles. Além de tudo isso, também digo que, pela necessidade que sentimos, de viver aquilo ali que se projeta para nós como alegria brincante e/ou fé, aprendemos também de maneira expandida sobre formas de vidas colaborativas, lutas sociais, resistência, e identificamos e passamos a conhecer um Brasil extremamente desigual.

As danças tradicionais populares utilizadas na educação podem ser práticas educativas transformadoras. Tendo o saber fazer como um saber-ser-pedagógico (FREIRE, 1996), seguindo nessa cartilha da pedagogia da autonomia desse brilhante educador, podemos focar na prática das danças tradicionais em processos criativos de performances culturais como maneiras de compartilhar o aprendido, como saberes necessários na prática educativa, visando ações exitosas em espaços educativos formais e não formais.

Digo isso porque, por meio dessas práticas em grupos artísticos e/ou escolares, favorecendo a alegria de vive-las, senti-las aprendendo a dançá-las, é possível adentrarmos em questões que envolvem os Mestres e Mestras da tradição popular e suas demandas para existência de práticas e questões sociais que envolvem o seu cotidiano. Assim, é possível estabelecer várias “experiências expandidas de aprendizagens espiraladas” (CUPERTINO, 2020) possibilitando uma aprendizagem da dança muito além da dança em si, que vai envolvendo a todos em outras práticas sociais emergentes, e inclusive, formando uma compreensão sobre necessidades de estudos e aprendizagens decoloniais urgentes em dança.

Assim, O Grupo de projeção, Grupos Populares, Parafolclóricos ou o que os valha, *brincam*, quando dizem estar ensaiando. Sim, *brincam*, pois, experimentar os passos, gestualidade, corporeidade a partir do que cada um ali pode performar, traduz para eles espaços da *FIB - felicidade interna bruta*³. O ensaio se traduz como uma experiência brincante, se considerarmos todos os atravessamentos sociais e afetivos que isso produz e promove ao longo das relações desses que se tornaram coletivos por vontade própria e com o desejo de experimentar estas práticas.

Não é a questão de *representação*. Não é estar ali no lugar do outro, ou representando um Mestre, uma mestra ou sua coletividade, mas sim, traduzir no corpo aquele *tiquim*⁴, pedacinho do que aprendeu com estes, na forma como entendeu corporalmente. É o que cada um leva salvaguardado no corpo, pelo corpo pois não existe outra forma de salvaguardar saberes e fazeres dançantes que não seja dançando-os.

Nas práticas com as danças tradicionais e populares vivemos e incorporamos elementos ancestrais e vamos aprendendo, considerando aspectos da memória e da prática efetiva. Conhecendo seus guardiões ancestrais, facilitadores dos saberes, que hoje conhecemos no Ceará como Tesouros Vivos, vamos aprendendo outras formas de viver a dança, conhecendo maneira distintas de repasse e de aprendizado pelo fazer constante, a partir de como se vai aprendendo a fazer, fazendo (Souza, 2014).

Nesses últimos trinta anos, a cultura tradicional popular ganhou visibilidade no meio da juventude e de jovens artistas, sendo costumeira a presença de uma gama de festivais com apresentações em espaços públicos e a realização de atividades diversificadas como oficinas, *workshops*, rodas de conversa, terreiradas, rodas de capoeira, entre tantas outras atividades. É dentro deste movimento que percebemos os Grupos de Projeção, nessa roda cirandeira de tudo buscar aprender. Não é apenas tocar, cantar e dançar como os “nativos” (TRAVASSOS, 2004, p. 114) e/ou falar sobre eles, mas sim, fazer parte disso, do que também somos, pois é com isso que nosso corpo se comunica, sente e traduz felicidade. Concordo com Travassos quando diz

[...] Mais do que tema de estudo antropológico, a cultura popular é um campo de experiências técnicas e estéticas. A chamada etnografia pós-

³ Novo indicador da ONU para medir o desenvolvimento de uma nação em contraponto ao PIB.

⁴ No Ceará, traduz-se por uma pequenina porção de algo bem maior.

moderna, que nunca foi assumida seriamente pelos antropólogos, parece ter encontrado seus realizadores. Se 'a tradução antropológica não é meramente encontrar frases equivalente, em abstrato, mas aprender a viver outra forma de vida e falar outro tipo de linguagem'- [...] o movimento de que falo é um contraponto à prática do estudioso que produz textos escritos. [...] Os defensores de novos modelos de etnografia vislumbraram saídas na poesia e na performance [...]. Talvez o destino das ideias sobre novas etnografias seja frutificar em áreas especificamente sensíveis aos modos não verbais de expressão. (TRAVASSOS, 2004, 114-116).

O que quero dizer é que a prática das danças tradicionais populares, compartilhada em forma de performance com outros, configura-se um conhecimento aprendido, tendo o corpo como o território fecundo para inscrição, experimentação e manutenção do que foi ensinado, e que, apesar do que envolve tradição, retraditionalização e a recriação contemporânea dos saberes tradicionais, ela, a prática, dentro do meu ponto de vista quando penso nas questões que envolvem a imaterialidade das danças e folguedos, serve como ações vivas de salvaguarda dessas expressões brasileiras. O processo prático do saber fazer, saber dançar, não exclui outras formas de registro, também necessários, porém nenhum desses substitui o dançar.

As danças tradicionais populares se configuram como um bem cultural imaterial por ser uma forma de expressão dinâmica e processual que podem estar envolvidas como celebrações ou como manifestações cênicas e lúdicas. Com efeito, afirmo que é necessário verificar quantas danças hoje estão perdidas nesse nosso país, porque nos descuidamos de aprender seus passos, gestos, cânticos, tocar seus instrumentos, acreditando no viés de que se a razão do núcleo social comunitário que a criou não existe mais, esses elementos não importariam para mais ninguém, o que discordo.

É possível sim, a existência de outros laços sociais significativos e que são importantes para uma convivência comunitária colaborativa, em meio a um país que perde a lógica das necessidades urgentes de ensino humanitário, sobre preservação do humano e do planeta e, tudo isso é possível de ser feito, no prazer de fazer a roda cirandeira. Daí porque trago neste trabalho a dança da Cana Verde e o caso dela, especificamente, como ocorre em Fortaleza, como exemplo do que pode ser feito para, por meio do que está registrado corporalmente, mantermos essas danças tradicionais, apesar dos problemas sociais que a cercam.

3. Territórios geográficos da Cana Verde Cearense e particularidades⁵

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 essa manifestação tem formas distintas na maioria dos estados, apesar de ter alguns fragmentos comuns.

No princípio, a Cana-verde cearense 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). Hoje, em 2021, o grupo do Mucuripe não dança mais, e o grupo do Iguape é alimentado por meio de algumas ações para continuar sobrevivendo. Aqui, utilizo-me de abordagens especificamente sobre a Cana Verde do Mucuripe, por ser considerada uma dança semidesaparecida.

Minha imersão no campo deu-se com Dona Gertrudes Ferreira dos Santos, que na época da entrevista tinha 64 anos⁶, e era quem dirigia a Cana Verde do Mucuripe. De acordo com suas informações⁷, 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 foi comandado por D. Gerta até seu encantamento em 2014.

Até os anos 50 do século XX, os pescadores e sua Cana Verde habitavam a praia do Mucuripe. 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.

⁵ Dossiê da Cana Verde para o estado do Ceará, Lourdes Macena 2003.

⁶ 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*.

⁷ Entrevista à autora- documento sonoro particular (gravação –fita cassete) - Mucuripe e Iguape-1990-1992.



Fig. 1. Gerta, 2006
 Fonte: Alunos da autora



Fig. 2. Gerta, 2012
 Fonte: alunos da autora



Fig. 3. Bolsa rendada 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)⁸*

Sendo assim, fica claro que o significado de Cana Verde para os grupos do Ceará, 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

⁸Cana Verde - Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, nº 37, 1975- Aluysio Alencar Pinto

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 nesse 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 empurrados para o Morro Santa Terezinha, é um dos maiores exemplos disso. Assim como a Cana Verde, a vida social e cultural dos pescadores e seus familiares sucumbiram/sucumbem em meio às demandas que nunca se resolvem. Essas brincadeiras fortalezenses foram, pouco a pouco, desaparecendo no âmbito dos grupos sociais que possuíam legado ancestral familiar.

De acordo com tudo o que li e vi, creio que é exatamente no item personagens 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, a mãe, o pai e o 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*.



Fig. 4. Rei e Vassallos. Fonte: Foto autora e alunos



Fig. 5. Brincantes Fonte: Foto autora e alunos

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].⁹

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

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 Paulo¹⁰:

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.



Fig. 6. Rei e vassalos. Fonte: Mazé filha D. Gerta

⁹ Documento Sonoro em fita cassete. 40min. gravado na Casa de D. Gerta.

¹⁰ GIFFONI, obra citada, p.93.

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. 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 laquê. Variante no Iguape: calça verde comum, camisa amarela de gola e punhos verde, com lenço verde na mão. **Sapatos** – congas brancas 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 pequenininha 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 vassalos próximos 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 vassalo. **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. 6. Brincantes, vassalo e bandeiras. Fonte: Mazé filha D. Gerta.

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 rojão¹¹. 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.¹²

A parte coreográfica brincante 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.

Infelizmente, tudo o que aprendi com D. Gerta e seu grupo já não existe mais no Mucuripe. Entretanto, cada detalhe pulsa em meu corpo, salvaguardado

¹¹ 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.

¹² Indicamos para ouvir o CD Ispinho e Fulô disponível em http://www.digitalmundomiraira.com.br/Miraira/ProducaoMusical/Cd01/faixa_03.php

vivamente nos diversos corpos do Miraira na forma como vi, vivi, senti, dancei, continuo dançando e promovendo dançar.¹³

Considerações

Hoje, em 2021, os pescadores do Mucuripe ainda perdem seu mar e sua praia para a especulação imobiliária. A Cana Verde perdeu sua Mestra e aos poucos nosso estado vai deixando ir embora as brincadeiras e expressões tradicionais que deveria salvaguardar. Uma delas, a Cana Verde, está em mim, em meu corpo instalada, neste território sensível que dela se enamorou e teima em deixá-la viva em outros corpos, brigando pelos espaços que precisamos ocupar. Continuar dançando Caninha é salvaguardar seus elementos e fazê-los conhecidos pela juventude. Por meio do dançar a Cana é possível, além de salvaguardar passos, gestos e músicas, envolver os jovens com todas as implicações que os coletivos dessas brincadeiras sofreram e vêm sofrendo, colocando em destaque a forma como grupos populares, formados pela juventude local têm mantido aspectos dessas danças, inclusive como forma política emancipatória e reivindicatória.

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. Apesar de todas as perdas, seus elementos cênicos, sociais e sentidos continuam vivos em outros corpos criando diversas relações afetivas e sociais pelos e nos grupos que a fazem.

Lourdes Macena
 IFCE campus Fortaleza
 lumacena@ifce.edu.br
 Dra. em Artes, profa. de Teatro e Cultura Popular
 e Danças tradicionais populares,
 coordenadora PPGARTES, Diretora do Grupo Miraira,
 líder do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada.

¹³ Para ver coreografia, música, fotos, video sugiro ver <http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-tradicionais/>

Referências:

- 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
- CARVALHO, Gilmar. **Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará**. Fortaleza: Secult/CE, 2006.
- 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.
- CUPERTINO, Kátia. **As múltiplas aprendizagens da dança no e como contexto artístico-educativo do grupo Aruanda**. Belo Horizonte, 2020. 276f. Tese. (Doutorado em Educação) PUC Minas, Belo Horizontes, Brasil, 2020.
- FRADE, Cássia. **Guia de Folclore Fluminense**. RJ: Presença Edições. 1985. p. 49
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia – saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- ISPINHO E FULÔ: **Música Folclórica Cearense**. Cana Verde. Mestra Gerta (saber ancestral comunitário - detentora). Grupo Miraira IFCE (intérprete-conjunto regional). Fortaleza: CEFET/CE, 1999. [Compact Disc].
- LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Aprendizaje Situado. Participación Periférica Legítima**. Universidad Nacional Autónoma de México. 1991.
- MERLEAU- PONTY, M. **Fenomenologia da percepção** (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945). 1994.
- SOUZA, M. Lourdes Macena
- SOUZA, M. Lourdes Macena. **Danças populares tradicionais em abordagens estéticas, memória e tensões políticas**. In: Thiago Silva de Amorim; Marco Aurélio da Cruz Souza; Ana Macara. (Org.). Saberes-fazeres em danças populares. 1a.ed. Salvador: Anda Associação nacional de pesquisadores em dança, 2020, v. 8, p. 74-86.
- Tempo de amor e flor para quem sabe salvar afetos**. In: Lourdes Macena, Adriano Souza e Aterlane Martins. (Org.). XII Encontro Mestres do Mundo: Tempo de amor e flor para quem sabe salvar afetos. 1a.ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019, v. 1, p. 12-18.
- SOUZA, M. Lourdes Macena. **Mestres, saberes e vida real: reflexões necessárias para ações de salvaguarda**. In: CASTRO, Simone Oliveira de.; SOUZA, M. L. M. (Org.); CARVALHO, G. (Org.). (Org.). X Encontro Mestres do Mundo, Mestras e Mestres da Cultura Popular Tradicional: Saberes para todos os tempos. 1a.ed. FORTALEZA: Instituto Sociocultural e Artístico do Ceará, 2018, p. 220-231.
- SOUZA, Maria de Lourdes M. de. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor**. 2014. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9GFHGX>
- STRAZZACAPPA, M. **A educação e a fábrica de corpos: a Dança na escola**.
- SERAINE, Florival. **Folclore Brasileiro – Ceará**. RJ: MEC – FUNARTE. 1978. p. 28.

PINTO, Aloísio Alencar. **Documentário sonoro do Folclore Brasileiro nº37.**
contracapa do disco.

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: ICSUnB,