



**UFC**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA  
LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**JOEL OLIVEIRA DE ARAÚJO**

**(RE)INVENÇÃO DE SABERES TRADICIONAIS: UM ESTUDO DOS COCOS DE  
FORTALEZA (CE).**

**FORTALEZA**

**2022**

JOEL OLIVEIRA DE ARAÚJO

(RE)INVENÇÃO DE SABERES TRADICIONAIS: UM ESTUDO DOS COCOS DE  
FORTALEZA (CE).

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará e Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia. Área de concentração: Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Antônio George Lopes Paulino.

Coorientador: Prof. Dr. Ricardo Cesar Carvalho Nascimento.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- A689( Araújo, Joel.  
(Re)invenção de saberes tradicionais: um estudo dos cocos de Fortaleza (CE). / Joel Araújo. – 2022.  
127 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Fortaleza, 2022.  
Orientação: Prof. Dr. Antônio George Lopes Paulino.  
Coorientação: Prof. Dr. Ricardo Cesar Carvalho Nascimento..
1. Os cocos. 2. Identidade. 3. Cultura. 4. Performance. I. Título.

CDD 301

---

JOEL OLIVEIRA DE ARAÚJO

(RE)INVENÇÃO DE SABERES TRADICIONAIS: UM ESTUDO DOS COCOS DE  
FORTALEZA (CE).

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará e Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Antropologia. Área de concentração: Antropologia.

Aprovada em: 13/12/2022.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antônio George Lopes Paulino (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Ricardo Cesar Carvalho Nascimento (Coorientador)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

---

Prof. Dr. Lea Carvalho Rodrigues (Avaliadora interna)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Bruno Goulart Machado Silva (Avaliador externo)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Aos meus pais, aos meus ancestrais,  
Aos brincantes de culturas populares.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer aos meus pais, Maria Marneide Oliveira Araújo e Nairton de Araújo, que dedicaram suas vidas para que eu pudesse ter acesso a tudo aquilo que lhes foi negado e por estarem sempre apoiando meus passos e minhas escolhas. Amo muito vocês.

Aos interlocutores, Hesse Santana, Laís Santos, Liana Cavalcante e Lucas Vidal, pelo tempo concedido de entrevistas, pelas trocas, pela abertura e pela disposição em contribuir. A todos os brincantes do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e *Na Quebrada do Coco*.

Ao meu avô Mané Braz (in memoriam), avó Maria Chico, avô João, avó Nem e a toda minha família.

À minha companheira Joyce pelo apoio durante todo o processo, aos meus amigos e amigas, em especial Eduarda, Josivan, Magno, Angélica, Bruno, Luana, Marcelo e Weleson que fortaleceram minha trajetória, sem vocês eu não chegaria até aqui.

Aos meus camaradas e amigos do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto e Juventude Fogo no Pavio no qual compartilho a luta e a caminhada lado a lado.

Aos meus amigos e amigas que a UNILAB me proporcionou, dos projetos de extensão, Banda Cabaçal Palmares, aos colegas de classe de graduação, professores e professoras, todas aquelas pessoas no qual criei uma bela amizade.

Ao Prof. Dr. George Paulino, pela orientação e acolhimento, e ao coorientador Prof. Dr. Ricardo Nascimento, pela coorientação e parceria de longa data.

A todas as pessoas que constroem o Programa Associado de Pós-Graduação em Antropologia UFC/UNILAB, pelo aprendizado nesses dois anos.

Aos meus colegas de turma do mestrado, em especial Bruno, Dediane e Amadeu pelas trocas, colaborações e risadas ao longo desse processo, carregarei essas novas amizades para a vida.

À banca examinadora, Prof. Dr. Bruno Goulart e a Prof. Dr. Lea Carvalho, pela disposição de contribuir com a minha dissertação.

À FUNCAP, pelo financiamento desta pesquisa através da concessão da bolsa de mestrado, na qual contribuiu para a minha permanência no programa.

“Venho aqui anunciar, que o coco tem ciência.”

Mãe Beth de Oxum.

## RESUMO

Essa pesquisa tem como proposta estudar os cocos em Fortaleza - CE. Os cocos são uma manifestação do nordeste brasileiro, presente no sertão e nas regiões praieiras. A brincadeira surge de uma tradição afro-indígena, tendo como pilar, o canto, o batuque e a dança. Apresenta uma configuração em que uma pessoa costuma cantar as canções e os brincantes respondem em coro. A sua dança pode ser executada em fileiras, pares e em círculos, podendo ter variações de região para região. Através de uma pesquisa bibliográfica e etnográfica, estudo dois grupos de cocos na cidade de Fortaleza (CE), o *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e o *Na Quebrada do Coco*, referentes empíricos a partir dos quais reflito sobre como os determinados grupos executam, experimentam e (re)inventam os saberes tradicionais dos cocos na cidade de Fortaleza. Assim, busco conhecer os elementos, pautas e demandas que atravessam a brincadeira e as identidades dos brincantes, observando, dessa forma, as performances exercidas pelos cocos.

**Palavras-chave:** os cocos; identidade; cultura; performance.



## RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo estudiar los cocos en Fortaleza - CE. Los cocos son una manifestación cultural del nordeste brasileño, presentes en el sertão y en las regiones de playa. Proviene de una tradición afroindígena, teniendo como pilares el canto, el tamborileo y el baile. Presenta una configuración donde una persona suele cantar las canciones y los ejecutantes responden a un coro, su baile se puede realizar en filas, parejas y círculos, y puede tener variaciones de una región a otra. A través de un estudio bibliográfico y una investigación etnográfica, vengo a estudiar dos grupos de cocos en la ciudad de Fortaleza (CE), el *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* y el *Na Quebrada do Coco*, referencias empíricas a partir de las cuales reflexiono sobre cómo ciertos grupos realizan, experimentan y (re)inventan el conocimiento tradicional de los cocos en la ciudad de Fortaleza. Así, busco conocer los elementos, agendas y demandas que atraviesan los cocos y las identidades de los ejecutantes, observando, así, las performances realizadas por los cocos.

**Palabras clave:** los cocos; identidade; cultura; performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Coco do Mucuripe.....	49
Figura 2 – Coco do Mucuripe junto a crianças.....	49
Figura 3 – Coco da Farra Sadia.....	52
Figura 4 – Na Quebrada do Coco.....	56
Figura 5 – Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar.....	57
Figura 6 – Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar na praia das Goiabeiras.....	89
Figura 7 – Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar no Estúdio.....	91
Figura 8 – Na quebrada do Coco no CCBJ.....	96
Figura 9 – Na Quebrada do Coco na Praça da Estação das Artes.....	97
Figura 10 – Live: Tudo em casa fecomércio .....	117
Figura 11 – Live: Homenagem às mestras da cultura.....	118
Figura 12 – Live: V Bloco Rala Coco.....	119

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CCBJ	Centro Cultural Bom Jardim
CUCA	Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte
IDM	Instituto Dragão do Mar
IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MST	Movimento Sem Terra
SESC	Serviço Social do Comércio
SECULT - CE	Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
SECULTFOR	Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza
SOLAR	Associação Cultural Solidariedade e Arte
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNILAB	Universidade da integração internacional da lusofonia afro-brasileira.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>TEM COCO NO CEARÁ.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1</b>	<b>Afinal, o que são os cocos?.....</b>	<b>24</b>
<b>2.2</b>	<b>Estudos dos Cocos no Ceará.....</b>	<b>32</b>
<b>2.3</b>	<b>Os brincantes dos cocos de Fortaleza (CE).....</b>	<b>47</b>
<b>2.3.1</b>	<b><i>Os brincantes do Na Quebrada do Coco.....</i></b>	<b>55</b>
<b>2.3.2</b>	<b><i>Os Brincantes do Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar.....</i></b>	<b>57</b>
<b>3</b>	<b>(RE)INVENÇÃO DE SABERES TRADICIONAIS: OS COCOS DE FORTALEZA .....</b>	<b>59</b>
<b>3.1</b>	<b>A poesia.....</b>	<b>63</b>
<b>3.2</b>	<b>A música e as danças.....</b>	<b>70</b>
<b>3.3</b>	<b>Os instrumentos e os figurinos.....</b>	<b>81</b>
<b>3.4</b>	<b>É dia de brincadeira.....</b>	<b>86</b>
<b>4</b>	<b>O COCO QUE GRITA.....</b>	<b>100</b>
<b>4.1</b>	<b>A gente não tá pra negação.....</b>	<b>101</b>
<b>4.2</b>	<b>O Coco é minha bandeira.....</b>	<b>105</b>
<b>4.3</b>	<b>Os cocos em tempos de covid-19.....</b>	<b>114</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>120</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>123</b>
	<b>ACERVOS CONSULTADOS E FONTES.....</b>	<b>127</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*“Chego de mansinho pé firme a pisar, peço licença os antigos pra no terreiro brincar”.*  
(Peço licença - Laís Santos)

Nunca saiu da minha memória os momentos vividos na localidade de Timbaúba, uma comunidade do interior de Amontada - CE, onde é a terra da minha mãe. Hoje a minha avó ainda vive na comunidade e o meu avô viveu até os últimos momentos de sua vida. E com ele, meu avô Mané Braz, tenho lembranças afetivas que se relacionam com os cocos. Ele não era cantador ou brincante de coco, porém, era um admirador dos repentes e emboladas dos cocos cantados. Recordo das fitas cassetes de emboladores, eram de duplas que se desafiavam através dos versos, muitas vezes, versos de ofensas um com o outro, tirando sarro, e meu avô sempre caía na gargalhada. Com ele, eu ficava escutando as emboladas no pequeno som que pegava rádio e fita, enquanto ele cortava forragem para os animais.

Cresci com essas lembranças das férias passadas no interior, por isso me interessei por música, pelas culturas populares, pelas cantigas e pelos versos de embolada, chegando a fazer apresentações de embolada nas gincanas culturais da escola em que eu estudava. Hoje sou músico e brincante de cultura popular, acredito que essas condições também contribuem para minha pesquisa.

Ao chegar na universidade (UNILAB) me deparei com alguns projetos de extensão, que eram desenvolvidos no Campus dos Palmares, tais como: oficinas de batuques, como coco, maracatu, afoxé e entre outros ritmos e manifestações. Me interessei por esses projetos e passei a levar os cantos de cocos que eu já gostava de cantar, comecei a participar das atividades e contribuir com os projetos. Com isso, resolvi estudar os cocos no meu trabalho de conclusão do Bacharelado em Humanidades.

Já produzindo o trabalho sobre os cocos, em uma das viagens à Timbaúba, ao conversar com minha avó, Maria Francisco, descobri algo que até então não tinha conhecimento. Quando falei que estava estudando os cocos, ela me contou que seu pai, conhecido por Chico Macaco, organizava no terreiro de casa festas de reisado e de repente, ele costumava cantar versos e mobilizar as brincadeiras. Ela ainda me contou que tinha na comunidade tiradores de coco, os chamados emboladores. Hoje, um grupo de jovens na comunidade de Caetanos de Cima resgataram e estão mantendo um grupo coco. Das brincadeiras que meu bisavô organizava, ainda se mantém o reisado. Sendo comandado pelo mestre Mané Macaco junto com a família e moradores da comunidade de Matilhas em Amontada - CE.

No mestrado, a motivação desta pesquisa nasceu após a identificação de um movimento de resgate, produção e reinvenção dos cocos, feita por brincantes das culturas populares da cidade de Fortaleza - CE. Em um tempo passado, em Fortaleza, os cocos eram mantidos pelos pescadores do Mucuripe e da Barra do Ceará.

Os cocos, como prefiro chamar, é uma manifestação do Nordeste brasileiro que está presente desde o sertão às regiões praieiras. Essa brincadeira surge de uma tradição afro-indígena, mas a origem da dança dos cocos é incerta. Ela apresenta uma configuração em que um mestre/a costuma puxar (cantar) as canções e sua dança é executada em fileiras, pares e em círculos, podendo ter variações de região para região.

Todos os questionamentos apresentados durante o trabalho trazem uma perspectiva pouco estudada e explorada por pesquisadores no campo do estudo dos cocos. Como ainda são poucos estudiosos preocupados em estudar os cocos no Ceará, existe uma grande lacuna no estudo dessa manifestação, principalmente, com enfoque em sua prática na cidade de Fortaleza - CE.

Dessa forma, é importante levantar questionamentos sobre a prática dos cocos em Fortaleza - CE. Como a brincadeira se constitui, quais suas características, como os brincantes reinventam os saberes tradicionais dos cocos para o contexto em que o grupo se insere, quais os elementos, pautas, demandas e questões sociais que constituem e atravessam essa manifestação. Com isso, pretendo perceber como determinados grupos executam, experimentam e criam os cocos na cidade de Fortaleza. Compreendendo assim, o surgimento de uma cena cultural dos cocos na cidade. A reflexão se dará através do estudo dos grupos *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e *Na quebrada do coco*.

Para que o/a leitor/a possa visualizar a pluralidade dos cocos, assim como também adentrar no universo dos estudos da brincadeira, no capítulo intitulado de “*TEM COCO NO CEARÁ*” dividido em cinco tópicos, propõe apresentar o que são os cocos, refletir sobre as literaturas já produzidas sobre a brincadeira, dialogando com folcloristas e cientistas sociais, que produziram pesquisas sobre os cocos nos mais diversos estados do Nordeste. Também dialoga com as produções que se dedicaram aos estudos dos cocos no estado do Ceará. O capítulo ainda propõe refletir a presença da brincadeira na cidade de Fortaleza, onde apontamentos levam a pescadores do bairro do Mucuripe e Barra do Ceará, como também a jovens artistas e brincantes que organizavam rodas mensais, ambos momentos anteriores ao surgimento dos dois grupos estudados.

No capítulo “*(RE)INVENÇÃO DE SABERES TRADICIONAIS: OS COCOS DE FORTALEZA*”, organizado em quatro tópicos vem trazer uma reflexão de como se constitui a

brincadeira realizada na cidade de Fortaleza. Refletindo através da análise das poesias, composições autorais dos grupos, sua configuração e estrutura poética, assuntos e demandas. Bem como, as musicalidades, a rítmica, as influências, as sonoridades e elementos que compõem os dois grupos. O capítulo discute as danças, o corpo e os passos à luz dos estudos das performances. Os sentidos e significados dos figurinos, os instrumentos e suas classificações também são abordados. E neste capítulo se encontra uma longa descrição etnográfica.

O capítulo “*O COCO QUE GRITA*”, dividido em três tópicos visa realizar uma discussão sobre as questões sociais e demandas que atravessam os interlocutores e o grupo. Cito a espiritualidade, a raça, a classe, o gênero e a sexualidade, questões que atravessam os corpos dos/das brincantes. Também é discutido sobre políticas públicas e como os grupos se relacionam com essas políticas e editais culturais. Este capítulo também se propõe refletir sobre a brincadeira no período de pandemia da covid-19, como se deu a subsistência, quais as alternativas encontradas pelos grupos ao longo do isolamento social, e as adaptações para o ambiente virtual.

É importante destacar que os cocos hoje, em Fortaleza, se deram a partir do encontro de brincantes de cultura popular, diferente de outras regiões em que os cocos são de tradição familiar, passado de geração para geração. Os grupos estudados não são compostos por sujeitos que vieram de um contexto de tradição familiar dos cocos, apesar do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* ser mantido por uma família, a brincadeira não foi uma herança familiar. Ambos os grupos se encontram com o coco a partir das suas vivências na arte, em outras manifestações culturais. É a partir das mais diversas vivências que os brincantes se reúnem para, em algum momento, constituir um grupo.

Com isso, se percebe a (re)invenção da tradição dos cocos por parte dos grupos, seja através de influências dos cocos do Ceará, de outros estados, dos terreiros de candomblé, umbanda e jurema, os grupos vem recriando uma maneira própria de fazer a brincadeira. A utilização do termo (re)invenção se dá pelo fato de compreender que os brincantes primeiro, não redescobriram, não resgataram e claro, não mantêm a brincadeira em seu caráter “puro”, (fazer como os antigos faziam), essa preocupação fica para os grupos folclóricos. Aqui, os brincantes estão ressignificando, inventando a partir do que já foi inventado, trazendo a produção da brincadeira pautada nos contextos e demandas contemporâneas, (re)inventando saberes tradicionais.

Hobsbawm & Ranger (1997) falam em uma tradição inventada, vejamos:

“um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado” (HOBSBAWN & RANGER, 1997, p. 09).

Porém, mesmo compreendendo que a tradição se referêcia ao passado, é necessário salientar que tradição não é sinônimo de estático, pelo contrário. Permitindo a compreensão de que tradição está inserida em um contexto de mudanças, adaptações e recriações. “A tradição deve ser considerada dinâmica e não estática, uma orientação para o passado e uma maneira de organizar o mundo para o tempo futuro” (LUVIZOTTO, 2010, p. 65).

A compreensão se dá a partir de que tradição está inserida em um contexto de mudanças, adaptações e recriações. Se a tradição e a cultura estão sujeitas a modificações, seja ela pela lógica e realidade urbana, pelo local e o global, é provável que a identidade dos brincantes venha a se flexibilizar durante a vida, apresentando outros formatos e novas características. Stuart Hall em “A identidade cultural na pós-modernidade” (2011) discute uma série de debates voltados para a descentralização da identidade, contrapondo a identidade do sujeito cartesiano, defendendo a ideia de que as identidades modernas são “descentradas”, essa discussão será abordada mais adiante.

Um dos conceitos que ajuda na reflexão sobre os cocos, é o debate sobre performance. Alguns estudiosos das performances, como Schechner (2003), compreendem que toda ação, desde a mais básica até a mais extraordinária, que seja desenvolvida por uma pessoa ou grupo, pode ser objeto de estudo das performances e ser compreendida a partir dela. Os cocos se enquadram no que pode ser chamado de estudos das performances das culturas populares, campo que mais nos interessa neste trabalho, e está relacionada ao estudo das manifestações culturais de um determinado povo, comunidade ou grupo. Através das performances podemos identificar uma gama de significados que moldam e caracterizam um indivíduo. Todos esses conceitos apresentados brevemente, serão melhor aprofundados no decorrer dos próximos capítulos. Por hora, descrevo o andamento da pesquisa.

Primeiramente, me propus ao levantamento e leitura da literatura escrita sobre os cocos, para compreensão das reflexões levantadas pelos meus pares. Posteriormente, iniciei os contatos com os meus interlocutores. O encontro pessoalmente com os dois grupos demorou um pouco para acontecer pelo fato de estarmos vivendo em meio a pandemia da COVID-19, onde as atividades presenciais dos grupos tiveram por muito tempo paradas, devido ao contexto



fui levantando informações pelas redes sociais da *web*, vídeos, mapas culturais, *lives* e chamadas de vídeos.

Com o surgimento das medidas de prevenção ao coronavírus, os dois grupos foram voltando a realizar as rodas de coco, aos poucos, e cumprindo com as normas dos decretos estaduais. Por conta das instabilidades sanitárias não foram muitos os encontros, porém, ainda foi possível acompanhar algumas brincadeiras organizadas pelos grupos.

Os primeiros trabalhos de campo ocorreram ainda em outubro de 2021, e o último trabalho de campo foi em junho de 2022. Porém, essas idas ao campo não foram constantes, pois em determinados momentos os grupos suspendiam as atividades, devido aos surtos de gripe e picos de casos de COVID-19 no estado.

Com a ida ao campo, foi possível vivenciar o carácter comunitário, solidário, alegre e de autogestão que a brincadeira do coco mobiliza. Além de observar e perceber as questões e demandas pautadas pelos grupos. Por exemplo, recorro da comemoração dos 3 anos da Casa das Negas, sede do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e também do *Boi Canarinho*. Em celebração a este dia, aconteceu a brincadeira do coco e do boi.

O fato interessante que observei nesse dia, foi a autogestão e senso comunitário e de partilha de membros e convidados. No qual ficaram de levar a comida para partilha. Eu mesmo, me comprometi a levar refrigerante para contribuir, e a pedido do grupo levei um cajon, para quem quisesse tocar.

Algumas pessoas levaram instrumentos, como o pandeiro e o caxixi, para somar com os instrumentos do grupo. Como era uma brincadeira festiva, houve revezamento de instrumentos, a dança se apresentou de forma mais livre, pois muitos que estavam assistindo não eram brincantes de coco. Foi um momento bastante animado, com a presença de brincantes, artistas, militantes e lideranças religiosas.

A brincadeira começou por volta das 17h e foi até o anoitecer. Com o fim da brincadeira, houve uma pequena pausa para descanso e montagem dos figurinos para quem ia brincar o boi. No período da noite, foi servido a comida, uma feijoada feita de forma colaborativa a partir de doações. Comi juntamente com os brincantes e ficamos conversando coisas aleatórias até um certo horário. Quando já estava ficando um pouco tarde resolvi me despedir e ir embora, estava com medo de levar chuva no caminho de volta para casa, algo que inclusive, aconteceu quando já estava quase chegando.

Como dito, são esses momentos de vivência, no trabalho de campo, que ampliam os sentidos sobre a brincadeira, compreendendo que o próprio campo vai apontar as questões,

assim como reafirmar ou descartar hipóteses. Na terceira parte do trabalho faço uma descrição de minhas vivências em campo.

Na medida do possível e tomando todos os cuidados recomendados, me propus a acompanhar as atividades dos dois grupos, realizando uma observação participante, podendo assim vivenciar os ensaios, gravações e shows, registrando o que foi vivido nos dias junto aos grupos em meu diário de campo. Para Shah (2020), a observação participante pode ser uma práxis revolucionária, vejamos:

por pelo menos dois motivos. O primeiro é que, ao viver com e fazer parte da vida de outras pessoas o mais plenamente possível, a observação participante nos faz questionar nossos pressupostos fundamentais e teorias preexistentes sobre o mundo; ela nos permite descobrir novas formas de pensar sobre, ver e agir no mundo. [...] Em segundo lugar, e um ponto ao qual retornarei em minha seção final, é que, levando a sério a vida dos outros, a observação participante nos permite compreender a relação entre história, ideologia e ação de modos que não poderíamos ter previsto (SHAH, 2020, p. 376).

Mariza Peirano traz alguns pontos que possibilitam com que uma etnografia seja boa, minimamente três condições as atravessam, essas etnografias; i) consideram a comunicação no contexto da situação (cf. Malinowski); ii) transformam, de maneira feliz, para a linguagem escrita o que foi vivo e intenso na pesquisa de campo, transformando experiência em texto; e iii) detectam a eficácia social das ações de forma analítica (PEIRANO, 2014, p. 386).

Geertz (2008) fala que:

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de eclipse, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado”. (GEERTZ 2008, p. 7)

Então, o etnógrafo captura as distinções de significado pela perspectiva do que o autor chama de nativos. Para poder enxergar as perspectivas dos nativos é necessário procurar estabelecer diálogos, assim como estar ao meio dos mesmos para captar o sentido das ações e relações sociais que existem entre esses, pois se “nós não compreendemos o povo (e não compreender o que eles falam entre si). Não nos podemos situar entre eles” (GEERTZ 2008, p.10).

É necessário que a boa etnografia ultrapasse o senso comum em relação a utilização dos usos da linguagem. Como podemos ver:

Se o trabalho de campo se faz pelo diálogo vivido que, depois, é revelado por meio da escrita, é necessário ultrapassar o senso comum ocidental que acredita que a linguagem é basicamente referencial. Que ela apenas “diz” e “descreve”, com base na relação entre uma palavra e uma coisa (PEIRANO, 2014, p. 386).

Percebemos que outros mecanismos de comunicação são possíveis, como o próprio silêncio, o olfato, a visão, o espaço, o tato, assim também como os ambientes virtuais, todos são elementos essenciais para uma avaliação e análise. A autora defende que “é preciso colocar no texto – em palavras sequenciais, em frases que se seguem umas às outras, em parágrafos e capítulos – o que foi ação vivida. Este talvez seja um dos maiores desafios da etnografia – e não há receitas preestabelecidas de como fazê-lo” (PEIRANO, 2014, p. 386).

Peirano (2014) vem destacar que o método etnográfico não é estático, no caso dos antropólogos, estamos sempre reinventando a antropologia, repensando a própria disciplina e os novos métodos de pesquisa que possibilitam uma melhor compreensão de determinado contexto. Peirano afirma que:

Antropólogos hoje, assim como nossos antecessores, sempre tivemos/temos que conceber novas maneiras de pesquisar – o que alguns gostam de nominar “novos métodos etnográficos”. Métodos (etnográficos) podem e serão sempre novos, mas sua natureza, derivada de quem e do que se deseja examinar, é antiga. Somos todos inventores, inovadores. A antropologia é resultado de uma permanente recombinação intelectual. (PEIRANO, 2014, p. 381).

Pesquisar em tempo de pandemia é uma prova de como os antropólogos estão sempre se reinventando, moldando para cada contexto o método etnográfico. Com a impossibilidade de estar inteiramente junto aos interlocutores, a internet vem sendo utilizada como uma ferramenta que possibilita esse contato. Sendo por meio de aplicativos de mensagens ou conversas via chamadas de vídeo, o contexto nos obrigou a pensar em novas formas de realizar o trabalho etnográfico.

O diário de campo vem sendo meu aliado para compreensão da brincadeira, é através dele que revisito o que foi vivido junto aos grupos, é ele que vem apontando os caminhos trilhados durante a pesquisa. Compreende-se que o diário de campo vai além da descrição do que foi vivenciado, ou apenas uma análise de um determinado fenômeno. Segundo Florence Weber;

É no diário de campo que se exerce plenamente a “disciplina” etnográfica: deve-se aí relacionar os eventos observados ou compartilhados e acumular assim os materiais para analisar as práticas, os discursos e as posições dos entrevistados, e também para colocar em dia as relações que foram nutridas entre o etnógrafo e os pesquisados e para objetivar a posição de observador (WEBER, 2009, p. 158)

Para Weber (2009), o diário de campo é o que possibilita o distanciamento necessário da pesquisa de campo, no qual, *a posteriori*, permitirá a análise do que está sendo desenvolvido na pesquisa, para a autora “é também o diário que mostra, a cada etapa da reflexão, os laços entre as diversas hipóteses levantadas pelo pesquisador e o momento da pesquisa em que essas hipóteses foram reformuladas” (WEBER 2009, p. 168). Dessa forma, o diário acaba por contribuir nas reflexões das hipóteses, tanto para confirmá-las, quanto para reformulá-las.

Foram, também, realizadas duas entrevistas, sendo uma com cada grupo. Optando pela seguinte dinâmica: entrevistar dois integrantes de cada grupo. A primeira entrevista foi realizada de maneira conjunta com Laís Santos e Lucas Vidal, fundadores e mobilizadores do grupo *Na quebrada do coco*. A entrevista ocorreu no dia 12 de fevereiro de 2022 na casa de Laís Santos. Preparei um roteiro de entrevista semiestruturado, para que a conversa pudesse fluir mais livremente. Na minha perspectiva tive a suposição de que realizar a entrevista em dupla poderia render mais e deixá-los mais à vontade para a conversa. Ambos ficaram confortáveis, contribuindo com a fala um do outro, resgatando questões que o outro esquecia, tivemos uma ótima troca, uma conversa com muitas risadas, descontraída, chegando à duração de 2h15min, encerrando por conta do horário que estava tarde.

Laís Santos é brincante de cultura popular, cantora, compositora, percussionista e educadora. Graduada em Ciências Sociais pela UECE e mestra em Educação pela UFC. Ela entrou no universo das culturas populares por meio do Maracatu cearense, tornou-se brincante do Maracatu Nação Fortaleza, mas também participa de outras manifestações, como por exemplo, o Reisado Nossa Senhora das Dores e o Tambor de Crioula. Laís também foi fundadora do projeto Kubata Bantu e integrou o grupo Ibadan Brasil, no qual tocava vários estilos musicais, entre eles o coco. Foi nesse trânsito que Laís se aproximou de outros brincantes da cidade, o que a levou para o grupo Coco da Farra Sadia. Em 2015, junto com outros brincantes, formou o *Na Quebrada do Coco*.

Lucas Vidal é educador, cantor, compositor, percussionista e produtor cultural. Graduado em Ciências Sociais, mestre em Sociologia e doutorando em Sociologia pela UECE. Ele também é brincante do Maracatu Nação Fortaleza e do Tambor de Crioula. Lucas também é produtor do coletivo Ajeum de Oyá. Teve um dos primeiros contatos com os cocos quando foi participar de um encontro no assentamento Normandia do MST em Caruaru - PE. Em uma aproximação com Laís, pois cursaram juntos Ciências Sociais, passou a frequentar os encontros do Coco da Farra Sadia. Ele integrou, posteriormente, o grupo Coco de Luar e em 2015 formou o *Na Quebrada do Coco*.

A entrevista com os integrantes do grupo, *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, ocorreu no dia 19 de março de 2002, dia de São José. Estava marcado nesse dia uma roda de coco na Casa das Negas, sede do grupo, após um período de recesso de atividades presenciais. Participei da brincadeira e, logo após o fim, realizei a entrevista. Mantive a ideia da dinâmica de realizar a entrevista em dupla, algo que também funcionou de modo satisfatório. Preparei um roteiro de entrevista semiestruturada. A entrevista foi realizada com Hesse Santana e Liana Cavalcante, ambos fundadores e mobilizadores do grupo, teve uma duração de 1h20, encerrando pelo fato do desgaste de uma longa conversa após uma tarde de brincadeira. Foi uma entrevista bastante produtiva, com ótimas trocas que permitiram uma ótima fluidez do assunto, não foi preciso que eu, enquanto entrevistador, fizesse muitas intervenções.

Hesse Santana é ator, educador-social, diretor, músico e professor de teatro. É graduando em Licenciatura em teatro do IFCE. Desde 2001, vem desenvolvendo atividades artísticas, foi mobilizador de grupos de dança na comunidade Riacho Doce, participou do Coral das Artes Cênicas e do grupo Miraira. Atuou no bumba meu boi Ceará e foi professor de teatro no ponto de cultura do bumba meu boi do Ceará. Foi artista de rua, desenvolvendo um trabalho de musicalidade afro-brasileira, entre elas o coco, e também compôs o coletivo Yabás e o espaço sócio cultural Casa das Negas, localizado na Barra do Ceará. É mobilizador do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e *Boi Canarinho*.

Liana Cavalcante é atriz, bailarina, diretora e cantora. Formada em Artes Cênicas pelo IFCE e mestra Interdisciplinar em Humanidades da Unilab. Deu início no teatro e na dança em meados 2009, participou do Ponto de cultura ACARTES - Academia de ciências e artes, onde ingressou no grupo CEM e no mesmo ano atuou em diversos grupos. Desenvolveu um trabalho como artista de rua, no centro de Fortaleza, no qual já desenvolvia o coco em suas apresentações, inclusive, foi a partir desse local que iniciou-se o debate sobre os cocos. Ela também constrói o Coletivo Yabás e o espaço sócio cultural Casa das Negas, sede do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e *Boi Canarinho*, na qual é mobilizadora.

É interessante ressaltar, sobre o perfil dos interlocutores, que, em ambos os grupos, tiveram acesso ao ensino superior e pós-graduação, diferente dos estudos apontados em décadas passadas, onde demonstra que brincantes dos cocos geralmente eram pessoas não letradas. Hoje, como já foi dito, o acesso ao ensino superior, mesmo com todas as contradições, se apresenta de forma mais democrática do que décadas atrás.

Outro detalhe importante, é que os mobilizadores dos grupos são pessoas consideradas jovens em relação a brincantes e mestres de grupos de tradição familiar dos cocos,

aqui temos uma faixa etária de 30 a 34 anos de idade, até o momento da entrevista realizada no início do ano de 2022.

Para melhor visualização, trago o perfil descritivo dos interlocutores de ambos os grupos, que informado pelos entrevistados, segue a tabela abaixo.

Nome	Grupo	Idade	Identidade de gênero	Orientação Sexual	Identificação Étnico-racial	Classe Social	Escolaridade
Hesse Santana	Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar	34	Trans Masculino	Não Informado	Negro	Baixa	Ensino Superior Incompleto
Liana Cavalcante	Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar	34	Mulher Cis	Bi	Mulher Negra	Periferia/Baixa	Mestrada
Laís Santos	Na Quebrada do Coco	33	Mulher Cis	Bi	Mulher Branca	Classe Média	Pós-Graduação
Lucas Vidal	Na Quebrada do Coco	30	Homem Cis	Gay	Negro/Pret o	Classe Média	Doutorando

**Tabela 01:** Dados descritivos sobre os interlocutores.

Fonte: Criado pelo autor.

Podemos ver que, em ambos os grupos, todos os interlocutores têm algum marcador social, seja de gênero, de sexualidade, de raça ou de classe. Em alguns, percebe-se a interseccionalidade. Essas questões potencializam a maneira em que os interlocutores pensam e reinventam a brincadeira, pois os mesmos possuem consciência política e compreendem a necessidade da brincadeira também ser uma ferramenta de militância política, dessa forma, o coco enquanto bandeira é carregado por esses marcadores sociais.

Os materiais que estão sendo utilizados como fonte para análise são: a bibliografia dos estudos sobre os cocos, as fontes orais concedidas em entrevistas, as fontes hemerográficas, as músicas autorais dos grupos, as *lives* realizadas na internet e os materiais disponíveis nas redes sociais e nos sites, como por exemplo, portfólio, vídeos e claro, o diário de campo. Agora já apresentado a pesquisa, desejo a você leitor/a uma boa leitura.

## 2. TEM COCO NO CEARÁ

*“Agora eu vou te dizer, agora eu vou te mostrar, se pensa que aqui não tem coco, tem coco no Ceará”.*  
(Lucas Vidal / Samara Garcia)

Neste capítulo, denominado de “*TEM COCO NO CEARÁ*”, estaremos refletindo sobre o que são os cocos, e também sobre os trabalhos que antecederam este, no caso produzidos por pesquisadores e pesquisadoras que se dedicaram a compreender essa manifestação cultural exercida em todos os estados do Nordeste, desde os sertões às regiões praieiras.

O capítulo foi definido da seguinte forma: No primeiro tópico, intitulado como *Afinal, o que são os cocos?* Trato de algumas definições de como se constitui a brincadeira, a partir de registros feitos por folcloristas, mas principalmente, pelos trabalhos realizados por pesquisadores dos cocos do Nordeste, desta forma, permitindo um panorama geral da brincadeira.

No segundo tópico, nomeado por *Estudos dos cocos no Ceará*, abordaremos especificamente os cocos produzidos no estado do Ceará, trazendo fontes, registros e produções acadêmicas que delimitaram seus estudos sobre a brincadeira realizada no estado.

O terceiro e último tópico, chamado de *Os brincantes dos cocos de Fortaleza (CE)*, traz uma reflexão da presença da brincadeira na cidade de Fortaleza, seja pelas narrativas que remetem aos pescadores que mantinham a manifestação ou pelos jovens brincantes das culturas populares que mantêm hoje uma agenda ativa da brincadeira na cidade. Além de trazer o panorama e o contexto dos dois bairros que atualmente sediam a maioria das rodas de coco, neste tópico também é apresentado os dois grupos interlocutores dessa pesquisa.

Para construir esse primeiro capítulo foi necessário a utilização de fontes bibliográficas, jornais, entrevistas com os brincantes, blogs, sites e redes sociais. Para que dessa forma tenhamos um parâmetro da brincadeira praticada na região do Nordeste, no estado do Ceará e na cidade de Fortaleza. Indo, dessa forma, do macro ao micro. Permitindo que o leitor possa, assim, se familiarizar com os cocos.

## 2.1 Afinal, o que são os cocos?

Explicar meu ofício é uma das coisas mais recorrentes nos últimos tempos, sempre que reencontro amigos e familiares que não vejo há alguns meses ou anos. Uma das primeiras perguntas que recebo é se estou trabalhando, respondo que sim, para melhor compreensão, pois para muitos não faz sentido “o meu ganha pão” ser o estudo. Ainda hoje os trabalhadores das ciências não são considerados trabalhadores, o imaginário das pessoas nos coloca apenas como estudantes, papel que é desvalorizado. A primeira coisa que tenho que explicar, o que é o mestrado, depois o que é antropologia e por fim, o que é o coco. “É a fruta?” me perguntam. Mas afinal, o que são os cocos?

O coco é uma manifestação cultural do Nordeste brasileiro, existente desde os sertões às regiões praias. É possível ser encontrada em todos os estados do Nordeste: Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Ceará, Piauí e Maranhão. Ninno Amorim, afirma que “a manifestação cultural denominada ‘coco’ pode ser encontrada, praticamente, em todo o litoral do nordeste brasileiro” (AMORIM, 2008, p. 67). Por outro lado, o sertão do nordeste também apresenta força significativa. A brincadeira surge de uma tradição afro-indígena, porém a origem da dança do coco traz incertezas. Ela apresenta estruturas simples, na qual um mestre costuma puxar as canções, já sua dança é executada em fileiras, pares e em círculos, tendo variações de grupo para grupo.

A manifestação é de cunho popular, nela temos algumas características marcantes. Os cocos são “uma brincadeira em que se misturam a dança, a música e a poesia oral, numa complexa troca de saberes e de gentilezas” (AMORIM, 2008, p. 11). Podemos dizer que essas três características são os pilares dos cocos realizados em sua maioria no Nordeste.

Para melhor visualização das descrições que virão sobre os cocos ao longo de todo o texto. Disponibilizo dois links da brincadeira feita pelos os grupos que são interlocutores, permitindo dessa forma, uma familiarização com as descrições que farei sobre a brincadeira. O primeiro vídeo<sup>1</sup>, é do grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* no evento de comemoração de 3 anos da Casa das Negras, sede do grupo. O segundo vídeo<sup>2</sup> é da brincadeira feita pelo grupo *Na quebrada do Coco* na Casa Cultural Preta Tia Simoa. É importante ressaltar que ambos os vídeos são da brincadeira em caráter de lazer, encontro, comemoração e não em uma dinâmica

---

<sup>1</sup> <https://www.instagram.com/p/Cbq1qldj8qA/>

<sup>2</sup> <https://www.instagram.com/p/CWRO59MFj-d/>



de apresentação cultural para um público, tanto que existe uma maior abertura para pessoas que não são do grupo tocarem algum instrumento ou até mesmo cantar um coco.

Os primeiros registros feitos da brincadeira foram realizados pelos folcloristas, principalmente na primeira metade do séc. XX, que se deu a partir do movimento de reconhecimento do folclore como saber científico, além do trabalho de registro e preservação das tradições ditas populares. Um dos principais nomes, se não o primeiro a registrar os cocos foi Mário de Andrade (2002). O Autor realizou uma expedição nos anos de 1928 e 1929 no Nordeste, registrando e documentando uma série de manifestações culturais, poéticas populares, entre elas o coco. Outra missão de pesquisa folclórica foi realizada em 1938, na qual Mário de Andrade não estava presente, mas foi o orientador da comissão que refez seus passos pelo Nordeste. As duas expedições não chegaram a registrar manifestações no Ceará, no caso, Mário de Andrade e seus orientandos não registraram cocos no Ceará, diferente de como foi feito em outros estados, como no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco.

Os registros e escritos de Mário de Andrade sobre os cocos, manifestação que o folclorista mais se encantou, principalmente com a figura de Chico Antônio, que se tornou inspiração de crônicas e poemas. Essas documentações seriam publicadas em uma obra que teria o nome de *Na pancada do ganzá*, porém não foi realizada por conta da morte de Mário de Andrade. Teremos uma obra com suas documentações e registros somente em 2002, organizada por Oneyda Alvarenga, intitulada *Os Cocos*.

Para Mário de Andrade, o “coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta” (ANDRADE, 2002, p. 346). Ou seja, quer dizer que as manifestações populares onde a poesia e a dança estão interligadas, e que o emprego popular da palavra denotam variações de lugar para lugar, muitas manifestações acabam se confundido com os cocos.

Essa confusão proveio principalmente da música, porque todas essas formas se conformando ao binário de dois-por-quarto que é a obsessão do nosso populário musical, e se prestando às fórmulas rítmicas sincopadas, fizeram com que os cateretês, as emboladas, os sambas pudessem ser dançadas conforme a coreografia do maxixe. (ANDRADE, 2002, p. 346).

No caso, o autor afirma que a música dos cocos assim como outras manifestações são estruturadas em um formato de 2/4, que é divisão de tempo de cada compasso. Porém, nos cocos, se tem uma liberdade em relação ao compasso, dessa forma, podendo ser encontrados como: “o seis-por oito, o quatro-por-quatro frequentam os cocos bem” (ANDRADE, 2002, p. 366), além disso, o autor acrescenta que “nos cocos se dá não a inexistência do compasso, mas uma libertação muito maior. Não há conflito entre o ritmo e o compasso. Mas o ritmo às vezes

é realmente livre, não combate o compasso porque prescinde deste” (ANDRADE, 2002, p. 367). Por isso, é possível encontrar em muitos cocos ritmos diferentes entre o solo e o coro.

Mário de Andrade, também fala em uma literatura dos cocos, nela o folclorista identifica uma influência do canto português, assim como as rodas coreográficas portuguesas, vejamos:

O coco ora é dançado ora não. Sob esse ponto-de-vista me parece que ele tem uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas para adultos. Não dou isto como certo, é apenas uma impressão que tenho. Porém essa impressão tem razão de ser, A ascendência portuguesa é bem constante na música do norte brasileiro, Pernambuco pra cima. (ANDRADE, 2002, p. 347)

Ele defende essa influência pelo também motivo de que nos cocos se podem encontrar um emprego frequente dos neumas silábico-musicais, diferente de outros cantos populares do Brasil, onde o neuma escasseia bastante, segundo o folclorista, esses aparecem de forma inteira ou apenas deformado. Ele explica que seria o emprego de expressões como do “olê”, “olêlê”, do “chô”, do “papapapá”, do “lêlêlêlê”, “lalalalá”, “ôh, lililiô”, algo dessa forma “que pode-se mais ou menos ligar aos neumas europeus, especialmente aos portugueses” (ANDRADE, 2002, p. 355). Todavia, obviamente, se encontradas outras influências, como podemos ver com relação às influências ameríndias, “porém já na forma de entremeiar refrãos, exclamações de ligação etc. no texto, noto um parentesco muito próximo de processos ameríndios particularmente e de processos que apareciam nas cantigas bilíngues afro-portugas” (ANDRADE, 2002, p. 355).

Sobre a música dos cocos, o folclorista destaca a importância essencial do solo e do coro (que seria o refrão), como constituintes das características na musicalidade dos cocos, como podemos ver a seguir:

Pelos documentos já expostos creio que se pode fixar dentro de certos elementos a forma característica do coco. Se popularmente ela é um conceito vago, que designa muita coisa e até porventura uma toada, ou moda solista, a forma frequentíssima e mais original do coco é o dueto de solo e coro, isto é uma peça musical de caráter antifônico. (ANDRADE, 2002, p. 364)

Para Mário de Andrade, a característica que se apresenta de forma mais original e específica na constituição dos cocos “é a dialogação de solo e coro” (ANDRADE, 2002, p. 364), acrescentando ainda que “das formas de música-pura o coco é a única que obriga a coro” (ANDRADE, 2002, p. 365). Por tanto, o diálogo obrigatório entre solista e coro feito pelos

demais brincantes, se diferencia de outros cantos populares, o coro no caso, acaba por assumir na brincadeira uma função, segundo o folclorista, litúrgica.

O autor diz que, “o coco ora é dançado ora não”, isso significa que o folclorista classifica os cocos como dançados e cantados, por exemplo, os chamados “cocos de zambê”, os “cocos de praia” que apresentam aproximação com o batuque ou o jongo, canto com viola e também segundo o autor “puramente rítmico e feito no ganzá” (ANDRADE, 2002, p. 364). Além dos cocos de usina, esses que são desenvolvidos e realizados no ambiente dos engenhos, em que se referem aos trabalhos, seriam esses cocos dançados.

Os cocos vêm ganhando seu reconhecimento na cena da produção cultural mercadológica durante os anos, algumas importantes figuras na música popular brasileira beberam e bebem da musicalidade do coco. Alguns coquistas tiveram maior repercussão na cena musical, podemos citar Selma do coco, Pandeiro de Mestre, Coco Raízes de Arco Verdes, Cila do coco, Jackson do Pandeiro, Bezerra da Silva<sup>3</sup> entre outros. Além disso, a musicalidade dos cocos é responsável por grandes influências na música popular, no rock e forró, como é o caso da sonoridade apresentada por bandas e cantores como Chico Science e Nação Zumbi, Cordel do Fogo Encantado, Luiz Gonzaga e tantos outros.

Essa crescente se dá também no interesse de pesquisadores de diversas áreas em estudar os cocos. Serão abordados alguns trabalhos produzidos que refletem os cocos no Nordeste. Assim, será abordado nas próximas páginas alguns estudos que se dedicaram à compreensão dos cocos, a configuração, a poesia oral e a dança, para que dessa forma tenhamos um panorama geral da constituição da manifestação e como os trabalhos ao longo dos anos vem discutindo a brincadeira.

Um dos trabalhos que trouxeram importantes contribuições nos estudos dos cocos foi o livro organizado por Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala, intitulado *Cocos: Alegria e devoção*, publicado no ano 2000. Aqui eles trazem uma série de estudos interdisciplinares sobre os cocos na Paraíba, a obra também contém um CD.

Ayala (2000) vem definir o coco em duas categorias, o coco cantado e o coco dançado, nas quais encontramos uma prática poética e um sistema literário diferente entre si. No coco dançado, a dança e a poesia são totalmente ligadas. Os autores observam que nos cocos dançados predomina o coletivo, pelo o fato de que para ocorrer a dança “é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos,

---

<sup>3</sup> Iniciou sua carreira como cantor de coco gravando dois discos intitulado, “O Rei do Coco” de 1975 e “O Rei do Coco” vol. 2 de 1976.

gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda” (AYALA, 2000, p. 31). Para eles, o coco dançado em seu esquema métrico e rítmico, assim como seu canto, se difere dos cocos cantados que são feitos por emboladores, onde costumam ser encontrados nos centros urbanos, em praças públicas e em programas de televisão.

No coco cantado, geralmente, os cantadores são acompanhados apenas por pandeiro e se desafiam improvisando versos, ridicularizando um ao outro de maneira engraçada, muitas vezes fazendo o mesmo com a plateia. Como podemos ver:

Neste último caso, em que os cocos aparecem dissociados da dança, sendo cantados em desafio, os emboladores improvisam seus versos, cada qual utilizando um instrumento de percussão (pandeiro e, hoje mais raramente, ganzá) para marcar o ritmo, que faz fluir a poesia (AYALA, 2000, p. 30).

Na realidade do Ceará, o coco que prevalece é o coco dançado como apontou Amorim (2008), que comunga com a proposta de Ayala (2000), o mesmo afirma que:

“No Ceará, predomina o coco do tipo dançado. Nas duas formas de coco a estrutura das letras cantadas é formada por um refrão fixo, que é repetido pelos brincantes, e uma parte composta por versos livres (as estrofes), que depende da criatividade e memória do coquista (AMORIM, 2008, p. 60).

Araújo (2013), vem classificar os cocos enquanto três gêneros: *coco dançado*, *coco de embolada* (algo que seria o coco cantado) e *coco em literatura de cordel*. Aqui Araújo (2013) está acrescentando mais um gênero. Vejamos:

É importante destacar que estamos classificando essas expressões poéticas como gêneros, considerando as variações existentes no uso da linguagem oral e/ou escrita, assim como os instrumentos musicais utilizados e os respectivos atos corporais, dançados ou não, para diferenciar cada uma das tradições (ARAÚJO, 2013, p. 23)

Nos gêneros dos cocos podemos encontrar, segundo Araújo (2013) uma variedade de modalidades: coco de praia, coco de zambê, coco de ganzá, coco milindô, coco de sertão e coco de usina, entre outros. Seguindo uma divisão próxima a de Mário de Andrade.

Como podemos observar, a manifestação é compreendida e apresentada em múltiplas formas e modalidades, Ayala (2000), vem propor a ampliação do termo coco para o plural.

Por causa das diferenças ocultadas sob essa designação, parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural, o que equivale a dizer que sob o mesmo nome podem se revelar mais do que múltiplas formas de uma única manifestação cultural;

podem se apresentar diferentes práticas poéticas de mais de um sistema literário (AYALA, 2000, p. 29).

Farias (2016), em acordo, vem propor que essa multiplicidade seja compreendida de uma maneira mais ampla, pois:

Acrescentamos a estes argumentos o de que os Cocos não envolvem apenas múltiplas produções coreográficas, musicais ou literárias/poéticas, mas envolvem poesias diversas que estão ligadas não somente ao campo do literário, mas ao da vida de seus praticantes, poesias do viver, ou os viveres poéticos, que possibilitam, por exemplo, uma mesma expressão cultural popular assumir em uma localidade específica diferentes significados que relacionam-se com as experiências de seus praticantes (FARIAS, 2016, p. 45-46).

Dessa forma, a autora conclui que “os Cocos são múltiplos, são dinâmicos, movimentam-se junto com seus praticantes, parecem constituir-se dançando entre tempos/espacos/viveres.” (FARIAS, 2016, p. 46). A cultura é viva e está em completa transformação, seja pelo espaço, pelas gerações, pelas pessoas e entre outros elementos da vida. A questão é que as manifestações culturais, nesse caso os cocos, são vivenciadas e reinventadas por sujeitos que são afetados por inúmeras questões, tornando a brincadeira múltipla.

Sobre as origens dos cocos, ela nos traz muitas incertezas, porém para muitos dos folcloristas, os cocos tem origens negras, indígenas como também alagoanas, surgida como canto de trabalho, especificamente, no quilombo dos palmares, como acredita José Aloísio Brandão Vilela (1980). Apesar da hipótese ser acolhida por boa parte dos folcloristas, os cientistas sociais já não adotam a possibilidade, pelo fato de que o estudo não traz rigorosidade nas explicitações das fontes.

Suas teses parecem-nos pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação direta.

Os trabalhos refletem uma forte tendência de abordagem calcada em especulações que mais parecem preocupadas em encontrar uma origem dentro da região (no caso, Alagoas), o que demonstra um viés regionalista, em alguns casos com matizes ufanistas que muito guardam de provinciano e ideológico. (AYALA, 2000, p. 39-40)

O que percebemos é que José Aloísio Brandão Vilela (1980), faz um esforço para constituir um mito de origem. Parte da narrativa é encontrada inclusive em falas de coquistas, com algumas alterações. Farias (2016) acredita que “nesse sentido, parece existir uma memória coletiva sobre as origens dos Cocos que foi sendo/é revelada em narrativas cujos elementos engendram aspectos que remetem a um mito de origem” (FARIAS, 2016, p. 33). A autora acrescenta ainda que:

Nesta perspectiva, mesmo com experiências singulares que produzem memórias individuais, existem narrativas relacionadas ao lembrar a origem dos Cocos que são compartilhadas por cantadores e dançadores de diferentes épocas/lugares, estas são transmitidas pela oralidade e pela cultura escrita – por intermédio das pesquisas e das publicações realizadas que abordam este mito (FARIAS, 2016, p. 33)

Nossa preocupação, no entanto, não se dá em escavar a necessidade de encontrar o fio da meada da origem dos cocos, como cientistas sociais, a preocupação está voltada para compreender minimamente os cocos em seu contexto atual, o que atravessa a manifestação e como vem sendo (re)inventada no tempo presente, tendo em vista que as culturas não são estáticas, porém claro, isso não quer dizer que a dimensão histórica tem que ser desprezada, pelo contrário, deve ser levada em consideração.

Geertz (2008) vem destacar o conceito de cultura baseado na semiótica. Com isso, o autor apresenta a abordagem da cultura como uma teia de significados, sendo assim um contraponto à teoria estrutural funcionalista. Como se tem uma grande quantidade de conceitos sobre cultura, isso leva muitos estudiosos a se confundirem. A cultura para o autor não cabe em ciência pautada em regras, mas sim, em uma ciência interpretativa em busca de significados e respostas, em que é necessário um estudo da cultura "não como uma ciência experimental em busca de leis gerais, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície" (GEERTZ, 2008, p. 4).

Geertz (2008) fala que a cultura tem como caráter uma manifestação subjetiva da mente humana, além de afirmar a sua essência pública segundo o autor "a cultura é pública porque o significado o é" (GEERTZ, 2008, p.9), reforçando que os significados dos comportamentos humanos são compartilhados pelos indivíduos que convivem em determinados contextos social, determinada comunidade. "A cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade." (GEERTZ, 2008, p. 10).

Boa parte dos cientistas sociais que se preocuparam em desenvolver um estudo mais aprofundado dos cocos, em diversos lugares e modalidades, inseriram os estudos no campo do que chamamos de "Cultura Popular". Obviamente, esses trabalhos tiveram a preocupação de se diferenciar dos trabalhos feitos pelos folcloristas, trazendo problemáticas, levantando questões sobre políticas públicas, espetacularização. Amorim (2008) questiona o pertencimento dos

cocos como “cultura popular”, isso se dá pela sua crítica ao sentido de criação da categoria, aquela que contrapõe a “cultura erudita”.

Neste sentido, os estudiosos que definem os cocos como “pertencentes à cultura popular” (ANDRADE, 2002a) estão dizendo que os cocos não fazem parte da “cultura erudita”. É como se houvesse uma divisão da sociedade, divisão ingênua e perversa ao mesmo tempo, em que cada grupo de pessoas pertencente a esta ou aquela classe social não compartilhasse dos costumes uns dos outros (AMORIM, 2008, p. 33).

Se faz necessário compreendermos o que é cultura popular, conceito esse no qual sabemos ter surgido na academia, assim como folclores, podendo encontrar uma gama de definições. Carvalho (2010) define as culturas populares da seguinte forma:

Para definir minimamente o campo em discussão, as culturas populares podem ser concebidas, em termos gerais, como um conjunto heteróclito de formas culturais – música, dança, autos dramáticos, poesia, artesanato, ciência sobre a saúde, formas rituais, tradições de espiritualidade – que foram criadas, desenvolvidas e preservadas pelos milhares de comunidades do país em momentos históricos distintos. Elas se presentificam independentes umas das outras, ainda que em simultaneidade, todas com relativa autonomia em relação às instituições oficiais do Estado, embora estabelecendo com elas relações constantes de troca e delas recebendo algum apoio eventual ou intermitente. (CARVALHO, 2010, p. 44).

Ayala & Ayala (1987) aponta que:

a cultura popular é entendida como produção historicamente determinada, elaborada e consumida pelos grupos subalternos de uma sociedade capitalista, que se caracteriza pela exploração econômica e pela “distribuição desigual do trabalho, da riqueza e do poder”. A diferença de posições dos diferentes grupos sociais na estrutura de classes implica a existência de concepções de mundo que se contrapõem. A cultura popular tanto veicula os pontos de vista e interesses das classes subalternas, numa perspectiva de crítica à dominação, mais ou menos consciente, quanto internaliza os pontos de vista e interesses das classes dominantes, legitimando a desigualdade existente. (Ayala & Ayala, 1987, p. 50)

Farias (2016) propõe a compreensão dos cocos como prática das culturas populares, “todavia, nosso entendimento difere do exposto sobre “cultura popular”. Uma primeira distinção está na proposta de ampliação das noções – tanto de cultura como de popular.” (FARIAS, 2016, p. 46). Entendendo que as manifestações culturais não são isoladas e estão em constante contato e estabelecendo diálogo com o que seria a cultura “letrada” e de “massa”, onde a criação, apropriação, reinvenção está em caráter de interação cultural e não de subordinação. Assim, “os Cocos podem ser compreendidos como práticas das culturas populares, uma vez que são modos de criar desenvolvidos a partir de saberes/fazer

compartilhados por determinado grupo na produção de objetos culturais” (FARIAS, 2016, p. 47).

Iremos discutir nas próximas páginas sobre os cocos do Ceará e os trabalhos desenvolvidos nos últimos anos por pesquisadores que se dedicaram à análise e compreensão da brincadeira no estado.

## **2.2 Estudos dos cocos no Ceará**

Quando se referem aos cocos, percebemos que os estados de Pernambuco e Paraíba se destacam no reconhecimento da produção da manifestação. Assim como se nega a existência da presença negra no estado do Ceará, não é de estranhar a negação da existência de manifestações oriundas da cultura afro-indígena, como é o caso dos cocos. Esse trabalho é mais uma contribuição para a cena dos cocos do Ceará que resistem e se reinventam durante os anos, entranhados na valorização da cultura do pescador, das mulheres do cariri, na luta pela terra, luta comunitária ou nos movimentos de culturas nos centros urbanos de Fortaleza.

Temos importantes trabalhos que diminuíram a lacuna dos estudos sobre os cocos no estado do Ceará. Trabalhos mais aprofundados como o de Amorim (2008), Araújo (2013), Farias (2016) e Rocha (2019) que poderão dessa forma ampliar o debate sobre a manifestação. Amorim (2008) se dedicou ao estudo dos chamados cocos praiheiros, estudando a brincadeira nas comunidades de Balbino e Iguape. Já Araújo (2013) trouxe em seu trabalho o debate dos cocos no cariri cearense, porém é Farias (2016) que amplia a discussão dos cocos no Cariri, se dedicando nos estudos de grupos feitos majoritariamente por mulheres. Por fim, o trabalho mais recente é de Rocha (2019), que vem estudar a brincadeira na comunidade de Caetanos do Beberibe, no litoral leste do estado. O estudo se dedica a compreender a brincadeira como uma prática educativa que produz identidade e resistência na comunidade.

Outras obras anteriores já abordaram os cocos no Ceará, mas não são trabalhos dedicados ou destinados exclusivamente aos cocos. Podemos citar aqui alguns autores Folcloristas que realizaram de alguma forma registros da manifestação no estado. Figueiredo Filho (1962), Carvalho (1967), Galeno (1969) e Seraine (1983).

Temos alguns trabalhos que começam a ter uma dedicação da brincadeira em uma localização específica. Os textos escritos por Barroso (1982) sobre os cocos de Majorlândia e Carvalho (2005) que trouxe um texto sobre os cocos de Pecém no trabalho intitulado “Artes da tradição: mestres do povo” (2005). As lacunas sobre os estudos dos cocos no Ceará aos poucos



e em passos lentos vão sendo supridas pelos últimos trabalhos realizados pelos cientistas sociais a partir dos anos 2000.

O fato de haver poucos trabalhos sobre a manifestação, a falta de reconhecimento e negação histórica da existência de negros e indígenas, contribuíram para o mito de que no Ceará não tem cocos. Dizer que não há cocos no Ceará é dizer que não tem negros e indígenas no estado. Na verdade, sempre existiu um esforço das elites do país e do estado cearense em apagar e criminalizar o que fosse oriundo das populações indígenas e afro-brasileiras. No Ceará se nega a existência dessas populações no estado.

Temos como exemplo, o relatório de 9 de outubro de 1863 aprovado na assembleia provincial do Ceará, onde declarou a extinção de indígenas no estado. Claramente um projeto elitista de extermínio e desaparecimentos dos povos tradicionais.

esta foi mais uma, das muitas outras ações do governo e das elites locais em prol de forçar o desaparecimento de uma população, que tinha como base de existência a estrutura comunal da terra. Essas ações eram empreendidas pela lógica assimilacionista de território e povos indígenas do segundo reinado, especialmente após a Lei de Terras de 1850. (ANTUNES, 2012, p. 10).

Esse é um projeto político de estado em que a negação e invisibilidade das populações indígenas e negras são parte de um processo do desejo e do esforço de um possível futuro da nação tornasse branca.

Lélia Gonzalez (1988) nos ajuda a pensar sobre esse apagamento, invisibilidade e exclusão dos povos negros e indígenas ou como prefere a autora “Amefricanos/as”, causado pela colonização e o ideal liberal e eurocêntrico da revolução francesas. Com isso, problematizando as teses de formação histórica e cultural do país. Propondo que possamos refletir sobre a abordagens do continente americano, permitindo que nós pesquisadores desenvolvamos o papel de pensar uma perspectiva que traga um cenário mais favorável para os/as “Amefricanos/as”, marcando desse modo a presença dos povos negros e indígenas no nosso continente.

Podemos refletir sobre o mito recorrente no estado do Ceará, onde se propaga que “não tem negro no Ceará”. O que existe aqui no Ceará é a invisibilização e o esforço do apagamento dos corpos e da cultura da população negra, indígenas, periféricas e interioranas. Essa afirmação ainda hoje recorre em discursos a fora, e como fala Hilário Ferreira (2020) “Ela possui uma força e um efeito que extrapolam os limites do estado”. No caso, põe em cheque histórias e trajetórias desses povos que ao longo do período pós-abolição foram vítimas de um grande esforço de invisibilização, pois “a constituição de uma identidade regional para o Ceará,

pensada desde a segunda metade do século XIX, tem seu duplo na “extinção” indígena e na "ausência" da população negra na formação étnica dos cearenses” (RATTS, 1998, p. 110). Porém, podemos dizer que os próprios cocos como uma manifestação cultural afro-indígena, por si só, já é uma resistência a esse mito e ao racismo estrutural, pois “aqui, a força do cultural apresenta-se como a melhor forma de resistência” (GONZALEZ, 1988, p. 74).

Os cocos podem ser encontrados em quase todo litoral do Ceará, como Quixaba, Canoa Quebrada, Majorlândia, Balbino, Iguape, Fortaleza, Caucaia, Pecém, Trairi, Caetanos de Cima, Almofala e entre outros. No sertão é possível encontrar a brincadeira em Solonópoles, Barbalha, Juazeiro do Norte e Crato.

O primeiro registro escrito sobre os cocos no estado do Ceará, é um poema de Juvenal Galeno de 1865 encontrado na obra “Lendas e Canções Populares”, o poema é intitulado “O Coco”. No poema identificamos algumas características comuns da brincadeira, vejamos alguns trechos:

Folgue, folgue, minha gente,  
Que uma noite não é nada;  
A boca da noite o coco,  
O coco de madrugada.

Aqui, vemos o que muitos coquistas em suas narrativas afirmam, que a brincadeira atravessa a noite e encontra o amanhecer, no caso uma noite é pouco para brincar os cocos.

A boca da noite o coco  
Alegre a quem está doente,  
O coco de madrugada,  
É com coco, acorda a gente.

O trecho faz referência ao horário que começa as brincadeiras dos cocos, a “boca da noite” se refere ao início da noite, é como geralmente os coquistas se referem ao horário de início da brincadeira. Os versos também se referem à animação da brincadeira, onde conseguem alegrar até quem está doente e despertam quem está dormindo. O autor demonstra um grande conhecimento sobre a brincadeira, trazendo os versos a estrutura das rimas feitas e elementos que são característicos na brincadeira.

Encontramos registro da brincadeira em um tempo passado na cidade de Sobral localizada no interior do estado, cerca de 230 km de Fortaleza. O registro está no jornal “A Lucta” de 27 de abril de 1921 nº 424, onde conta em uma das colunas uma carta de Bastião Pedrero a Conceição, o título da coluna se chama “Cartas a Conceição”. Nela Bastião narra

alguns acontecimentos na cidade, e entre os assuntos estão os cocos. Como podemos ver a seguir:

Eu hoje vou te iscrevê só mesmo pra modi num perdê o costume, apois num tem quage nada qui ti mandâ dizê, só sim qui eu tou pra modi fica sem leitô apois seu Laro Manez afundou uma oficina literaria, e seu Bução já anda falano difiço e afundaro mais um grupo de minino macho e minina feme de d'aqui ha pouco tudo é sabido cuma tabalião e num lê mais as minha carta. Mas eu num tenho mêdo, apois tá ahi o côco pra mo di me porterger. Os meninos invez de istuda as lição só veve agora é cantando: a jaçanã na lagôa - avôa, avoa - Cos pezizim puro ar - avôa avoa e os rapaz di noite ni vez de i pá literatura, vae é pu cereno do côco (Jornal A Lucta - 27/04/1921).

Nesse trecho percebemos que a juventude tem a brincadeira como lazer nas noites, e que assim como os versos de rap que escutamos sair das bocas dos jovens de hoje em dia, os versos que se saíam das bocas dos jovens da cidade de sobral em 1921 eram os versos dos cocos. Outro ponto interessante é que o Bastião teme a perda de leitores por conta das oficinas literárias, pois como percebemos ele não é um escritor de normas cultas e elitizado, no caso ele recorre ao exemplo dos cocos, que por sua vez, uma manifestação entendida como popular está ganhando a atenção dos jovens da cidade, quando nas noites preferem ir para o “sereno do coco” ao invés de ir para a literatura.

Em outro trecho, podemos observar que os versos dos cocos já não pertencem exclusivamente as ditas classes populares, a música e poesia percorre por vários ambientes de classes sociais diferente, vejamos a seguir:

Cunceição o coco pegou aqui qui foi vê. Tu vê os minino num sabe mais assubia' ôta coisa As criada imbalançano os minino dos patrão, canta o coco, as moça no piano só toca coco e os ingraxate só dança o coco, de forma qui o Sobralo ta numa cocada feia. Isto afinalo num traz prijuizo pra ninguem. O diabo Cunceição, è o sereno do coco, è a brulinage qui tem dado o qui fazê o delegado de puliça. Tanto qui quem assonha co coco nu ôto dia é só joga' no macaco qui é na certa (Jornal A Lucta - 27/04/1921).

Percebemos que a brincadeira está gerando caso de polícia. Toda a história do país foi construída a partir da repressão do que entendemos de cultura popular, basta olhar um pouco para o séc. XX, onde sujeitos eram presos na lei da vadiagem, por estarem em roda de samba, capoeira ou qualquer outra manifestação realizada pela população negra. Porém, a força do estado não conseguiu a extinção de manifestações culturais afro-indígenas, pelo contrário, essas manifestações que antes eram marginalizadas, hoje são por horas celebradas, despertam o interesse de órgãos públicos e privados, assim como de estudiosos de universidades.

“antes proibidas, por pertencerem ou aludirem ao universo das populações marginalizadas (indígenas ou oriundas do continente africano), ganham novos significados. Não apenas por serem alvo de estudos científicos, mas principalmente pela ressignificação dessas práticas no seio da sociedade letrada e abastada, que fora outrora o seu algoz. (AMORIM, 2008, p. 38)

Podemos supor também a partir da narrativa da carta, que os cocos estavam presentes no dia a dia dos moradores da cidade. A musicalidade perpassa o momento da brincadeira que acontece na noite. Está em vários atos do cotidiano, desde ao trabalho, ao embalo de uma criança, ou no ensaio de uma moça no seu piano e nos assobios dos jovens.

Como já dito, um dos primeiros textos que encontramos de um estudo sobre os cocos brincado em uma localidade específica, foi o de Oswald Barroso, no livro *Cultura insubmissa*; estudos e reportagens de 1982, organizado por Rosemberg Cariry e o próprio Oswald Barroso. O livro é composto por cinco partes, dividido em Literatura, Música e Dança, Religiosidade, (Arte)sanato e Debate. No texto escrito por Oswald Barroso, o autor aborda a brincadeira na comunidade de Majorlândia, distrito da cidade de Aracati, que fica a cerca de 150 quilômetros de Fortaleza.

Barroso (1982) vai tratar no texto, de alguns aspectos da manifestação na comunidade, como a festa do coco, sobre as modalidades realizadas, os instrumentos, a poesia, a música, a dança, a relação com manutenção da brincadeira, a necessidade de apoio. Trago algumas questões levantadas pelo autor nas próximas linhas.

Sobre a festa do coco, não tem um dia certo para acontecer, porém, Barroso (1982) identifica na narrativa dos brincantes algumas datas chaves em que acontece a brincadeira, geralmente datas festivas como no Natal, no dia de Ano Novo, assim como no São João, dia de santos, como Santo Antônio e São Pedro. A festa costumava acontecer nas salas das residências de quem bancava a despesa da festa. Até o momento da pesquisa de Barroso, os locais onde estavam acontecendo a brincadeira, eram nos salões paroquiais, no pátio da igreja, na pracinha da comunidade e geralmente a despesa era dividida entre os próprios brincantes. Já havia uma lamentação pela falta de apoio naquela época para a realização da brincadeira.

Em Majorlândia, Barroso (1982) encontrou duas modalidades da brincadeira, um coco mais lento e um coco mais acelerado, no caso o mais lento é o coco de roda e o mais acelerado é o coco de sapateado.

O coco de roda é um coco maneiro, por isto preferido pelas mulheres, e que se dança horas a fio sem cansar. É o descanso do coqueiro, costuma-se dizer, entre uma e outra parte do coco de sapateado. Este outro, já é um coco “mais avexado”, mais violento, como diz o povo do lugar. Os brincantes ficam em roda e dançam de dois no centro desta. Depois de trocarem um bom número de passos, inclusive rasteiras, um dos dois

dançadores volta para a roda e o outro tira um novo brincantes para dançar com ele no centro. Desta maneira, o coco continua até todos dançarem no meio da roda. (BARROSO, 1982, p. 133-134).

Um dos passos que se destaca é a rasteira, um movimento difícil de fazer e motivo de orgulho para quem desenvolve de forma eficaz. O passo é feito com o dançador agachado sobre uma das pernas, se apoiando com uma mão, com um dos pés esticado, dessa forma se faz um giro de 360° completo entre o corpo. É importante destacar que, segundo Barroso (1982), muitos na comunidade da Majorlândia dançam o coco, porém, somente alguns são considerados bons dançadores, para isso tem um critério de avaliação dos passos, da postura e do giro. Como podemos ver na fala de Sérgio Relampo em entrevista à Barroso.

O pessoal considerado bom de coco é porque dançam melhor do que os outros. É porque o passo é mais bonito do que os outros. A gente classifica aquele como melhor do que esse. Esse aqui é melhor do que esse, tem o passo, a rodada que dá mais bem feita. Um tem a rodada mais desequilibrada, outro quando roda tem a rodada mais aprumada (BARROSO, 1982, p. 144).

Os instrumentos utilizados na brincadeira de Majorlândia são o Caixão e o Ganzá, comum nos cocos do litoral cearense. Como em outros lugares, detêm tocadores fixos, que são qualificados para segurar a brincadeira de noite adentro. Barroso (1982) dá destaque ao caixão, no qual na época de sua pesquisa, o caixão era de responsabilidade de Antônio Relâmpago, tocador oficial da brincadeira. O dito instrumento para os brincantes dos cocos de majorlândia, é quem dita o ritmo da brincadeira, “o caixão é a orquestra do coco”, é a partir dele que o ganzá vai se guiar, assim como o canto do puxador e a dança. Dessa forma, “bater caixão é papel de grande responsabilidade dentro do coco-de-praia, qualquer erro no ritmo prejudica toda a dança. Por isso, a tarefa de bater no caixão não é dada a qualquer um. Precisa ser perito, para conduzir por horas a fio o ritmo do coco sem falhar” (BARROSO, 1982, p. 135).

O ganzá, que geralmente é o instrumento do mestre, é tocado por Zé Mendes que é o “diretor do coco”, no caso, puxador de coco, responsável por cantar os versos. Zé Mendes é considerado pelos brincantes a figura mais importante, sendo assim o mestre, a figura de referência.

Barroso (1982) faz um registro das cantigas ou moda de coco como é chamada pelo pesquisador, que são cantadas na comunidade. Geralmente puxadas pelo diretor (mestre). Onde “ele parte sempre de um refrão, que tem sua melodia original e, a partir daí, improvisa novos versos dentro da mesma melodia. A cada verso de seu improviso, os brincantes respondem o núcleo do refrão inicial” (BARROSO, 1982, p. 137).

Quanto ao ritmo, se encontram dois tipos: o mais maneiro, que é dançado em roda e o mais avexado que é dançado no sapateado. Já os assuntos encontrados nas cantigas são diversos e livres, podendo encontrar temas que referenciam a vivência e o dia a dia dos moradores, como também filosofias, dificuldades, assunto sobre o mar, o ofício do pescador, o trabalho, a luta e claro, não podendo faltar, sobre o amor.

Já o autor Gilmar de Carvalho (2005), vem trazer uma descrição sobre a manifestação no Pecém, distrito de São Gonçalo do Amarante. O distrito fica a aproximadamente 65 km de Fortaleza. Hoje abrigando o Porto do Pecém, o terminal portuário foi inaugurado em 2002. Pecém é uma comunidade tradicional de pescadores, tendo a pesca como uma das principais atividades do distrito. No texto, o autor traz a figura de Seu Mirandinha, pescador e coquista que herdou a brincadeira do pai que também foi coquista pois, “a tradição vem da família. O pai foi um dos chefes do coco. Os mais velhos foram morrendo, e os mais novos resolveram não deixar o coco cair” (CARVALHO, 2005, p. 44).

Na descrição, o autor traz uma discussão sobre a vestimenta do grupo onde se tem a padronização como uniforme, camisa de tecido sintético, com estampa serigrafada com o que seria a palavra “coquista”, porém erradamente está escrita “conquista” e com um patrocínio de uma pousada. Antes era diferente, “seu Mirandinha era do tempo em que o pessoal do coco vestia roupas de algodão, calças pescando siri, e blusas frouxas, encaldadas na tinta do cajueiro, do murici, ou do mangue, as mesmas roupas dos pescadores” (CARVALHO, 2005, p. 44).

Os instrumentos da brincadeira são marcados pelo ganzá feito de cilindro de metal com bolinhas de chumbo dentro e pelo tarol, antes utilizavam o caixão de madeira. O autor ainda vem trazer algumas modalidades de cocos, vejamos:

Tem o coco de embolada, “para suar mesmo”, e o “coco de parcela”, mais devagar, todo mundo na roda, um tirando o outro para dançar, dando dois passos, saindo, o que ficou só tirando outra pessoa.  
O “coco de cacete” é mais conhecido por maneiro pau, e também é cantado no Pecém (CARVALHO, 2005, p. 45).

Já com um trabalho mais aprofundado e dedicado exclusivamente aos cocos, Amorim (2008) traz um estudo etnográfico sobre a manifestação cultural brincada nas comunidades de Balbino e Iguape, ambas comunidades de pescadores. Essas regiões têm uma ligação próxima por conta dos cocos, que foram ao longo do tempo inter cruzando as duas comunidades por coquistas ou filhos que se mudavam de uma comunidade para outra.

Balbino é uma comunidade de pescadores do distrito de caponga localizado no município de Cascavel que fica aproximadamente 53 km de Fortaleza. Já Iguape também é uma

comunidade de pescadores, está localizada no município de Aquiraz, a cerca de 27 km da capital. Amorim observa alguns pontos comuns entre as comunidades, o mesmo descreve que:

o fato de serem todos moradores de um litoral muito cobiçado pela especulação imobiliária; de serem as principais vítimas da pesca predatória; de possuírem ascendentes comuns (populações indígenas e afro-descendentes remanejadas durante a colonização e posteriormente durante as grandes secas); do pouco ou nenhum contato com a língua escrita; e a relação de trabalho com a pesca artesanal (AMORIM, 2008, p. 28)

Amorim (2008) em seu estudo descreve as características da música, dos instrumentos, a poesia e a dança encontrada nos dois grupos estudados, o Coco do Balbino e o Coco do Iguape. “A música realizada na brincadeira do coco é caracterizada pela forte presença dos instrumentos de percussão, rítmicos, e pelas vozes do solista e do coro, melódicas” (AMORIM, 2008, p. 64). Nela estão os instrumentos de percussão como o Ganzá, o Caixão e a Timba que são comuns nos cocos do litoral. Quase todos os grupos utilizam o ganzá no sertão e no litoral, geralmente, feitos de latas de aerossol recheado de chumbo ou arroz, o ganzá é que dita o ritmo dos cocos e em quase todos os grupos é apenas tocado pelos mestres ou no máximo aprendiz do mestre, deixando claro que é um instrumento hierárquico, esse também tocado pela figura emblemática trazida por Mário de Andrade, o coquista Chico Antônio.

Amorim (2008) também apresenta o Caixão, instrumento bem parecido com o Cajon. O Caixão é feito de madeira do tipo compensado, é utilizado no Iguape e também tem seu tocador oficial e substitutos oficiais. Em Balbino, na época da pesquisa de Amorim, era usado o Timba no lugar do Caixão, que também tinha seu tocador fixo e oficial. “A timba é um instrumento de madeira, em formato cilíndrico, tendo uma das extremidades um diâmetro menor que a outra” (AMORIM, 2008, p. 71). Na última vez que vi uma apresentação do Coco do Balbino eles não utilizaram a Timba, os instrumentos utilizados foram o caixão e o ganzá. O grupo de Iguape acrescentou o triângulo, isso se deu por sugestão de Pingo de Fortaleza que foi produtor do disco do Coco de Iguape de 2005.

Outra sonoridade importante para a brincadeira do coco são as palmas, ela é quem ajuda a marcar o ritmo, além de ajudar na animação dos brincantes e no caso se for apresentação ao público, animar e interagir com os espectadores, integrando assim as pessoas na brincadeira.

Tiago de Oliveira Pinto, em seu texto “Som e música”. Questões de uma Antropologia do som” (2001), entende o instrumento como elemento parte da corporeidade: “Tocar um instrumento é uma dessas ações basicamente corporais” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 231). Os instrumentos musicais levam muitas das vezes aos tocadores e mestres a

desenvolver grandes performances e façanhas. Oliveira Pinto (2001) demonstra o caso do músico violinista Niccolò Paganini e do pianista Franz Liszt em que “a gama de expressão, que hoje pode ser verificada nas obras que estes músicos deixaram, exige um domínio sobre o corpo que foge a qualquer padrão ou norma mais geral” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 235).

Na pesquisa etnomusicológica, o autor afirma que também são considerados os movimentos que geram o som no instrumento, pois apresentam além de técnicas apuradas, concepções mentais: “a técnica de execução de um instrumento vai levar às regras específicas dos padrões de movimento que, por sua vez, constituem uma importante base do fazer musical” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 235).

Outro exemplo é os tambores do candombe uruguaio trazida por Oliveira Pinto (2001), “nesta música percussiva, produzida por dezenas de tambores, ocorre uma interação da energia própria do músico com a pressão do som coletivo e das vibrações do solo sobre o seu corpo” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 235). A rítmica pode levar o corpo para um outro estágio de consciência. Assim, podemos perceber que a performance dos cocos não se apresenta apenas pelos dançadores, e sim por todos que estão inseridos na brincadeira.

A dança é a expressão que chama mais atenção quando os grupos se apresentam para os públicos, esses que costumam até arriscar uns passos. A Dança no Ceará varia de lugar para lugar, no Iguape costuma-se dançar em círculo, já no Balbino em duas fileiras, uma em frente da outra.

No caso do Iguape, o “convite” é sempre feito atendendo ao sentido horário no círculo. Todos os que estão na roda dançam, independentemente da existência de pequenos mal entendidos. Escolhe-se com quem dançar antes mesmo de começar a brincadeira, basta posicionar-se no círculo entre as duas pessoas com quem pretende-se dividir a dança. Em Balbino, os brincantes também escolhem seu par antes de iniciar a brincadeira, e as duplas dançam juntas até que um dos pares canse. No Iguape, o refrão é iniciado pelo mestre e repetido pelo coro. Em seguida, quando o mestre começa a embolar (cantar as estrofes), o primeiro brincante entra na roda, realiza sua performance e convida o próximo brincante para compartilhar a dança. Em Balbino, como já disse anteriormente, o refrão também é iniciado pelo mestre, que é seguido pelo coro. Quando o mestre inicia o canto das estrofes (o “embolado”) todas as duplas dançam ao mesmo tempo, somente parando para responder o coro. Em Balbino, o tempo da dança é medido pela métrica dos versos das estrofes cantadas pelo mestre, que podem ser quadras, sextilhas, oitavas e, raramente, décimas (AMORIM, 2008, p. 66).

As vestes dos cocos de Iguape e Balbino são de algodão na cor branca que posteriormente é tingida em água quente com casca de cajueiro ou murici. Processo que é feito nas roupas dos pescadores, o resultado permite a proteção dos raios solares. Os grupos repetem os mesmos processos de ir à mata, extrair a casca do cajueiro para tingir a roupa. “Os brincantes



de coco ressignificam o uso da roupa. No ato da apresentação, a roupa não é usada para ir ao encontro do mar, mas para informar aos espectadores que a brincadeira do coco está vinculada à pesca artesanal” (AMORIM, 2008, p. 72).

Amorim (2008), também discute sobre a poesia oral dos cocos de Iguape e Balbino, o autor fala em uma literatura dos cocos. “Existe coco sem o elemento da dança, a música pode ser acompanhada por um ganzá ou pandeiro, mas sem os versos cantados não há coco. Daí se pensar numa “literatura” dos cocos” (AMORIM, 2008, p. 74). Comungando dessa forma com a proposta de Mário de Andrade, que se dedicou ao que ele denominou como “a literatura dos cocos”, registrando e ouvindo exclusivamente os cocos cantados, identificou estruturas como as quadras, sextilhas, oitavas e décimas que são bastante comuns nas cantigas lusitanas. Além do conteúdo que pode parecer incompreensível para quem não compartilha dos mesmos sentidos e significados que os cantadores pois “a maioria das letras tratam do cotidiano dos seus autores, são cantadas sem obedecer à norma culta da língua, ou até mesmo, sem que apresentem um sentido mais direto nos seus dizeres” (AMORIM, 2008, p. 76).

Há dois trabalhos que se dedicaram a estudar os cocos no Cariri, Rivaldo Araújo (2013) e Camila Farias (2016). Porém, apenas Farias (2016) se dedica exclusivamente à brincadeira na região do Cariri. Araújo (2013) traz em seu trabalho duas manifestações culturais, os cocos e o candombe mineiro. Apresentaremos agora algumas questões trazidas pelos autores sobre a brincadeira.

Araújo (2013) e Farias (2016) fazem reflexões em seus estudos sobre os cocos produzidos especificamente nos municípios de Juazeiro do Norte e do Crato no Cariri cearense, que ficam a cerca de 540 e 529 km de Fortaleza. O Cariri é uma das quatorze regiões que compõem o Estado do Ceará, agregando 28 municípios. A região é conhecida pelo caráter religioso, principalmente pela figura de Padre Cícero. Importantes acontecimentos movimentam o comércio religioso na região como o milagre de Padre Cícero e Beata Maria de Araújo, e como o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto sob a liderança de Beato José Lourenço, que foi bombardeado pelas forças militares brasileiras no século XX. A região também é considerada um dos berços da cultura cearense, lá é possível encontrar diversas manifestações culturais, como por exemplo, reisado, bandas cabaçais, cocos, maneiro pau e cantoria.

O trabalho de Araújo (2013) aborda um estudo sobre os cocos na cidade do Crato, porém, acaba ampliando sua discussão com outros grupos do nordeste, há um esforço de catalogar alguns grupos, assim fez também com o Candombe. O trabalho se estrutura em quatro partes, a primeira e a segunda “descrevem tradições de cantos dançados que se caracterizam pela alternância entre solo e coro no ato de cantar acompanhadas de instrumentos musicais”

(ARAÚJO, 2013, p. 14), o autor acrescenta que através dessas “especificidades, procuramos trilhar um caminho que revelou condições de parentescos, considerando a diversidade de tradições de cantos dançados resultante da dispersão acometida sobre os africanos em terras brasileiras” (ARAÚJO, 2013, p. 14).

Já na terceira parte, o autor buscou analisar os cantos e narrativas dos cocos dançados e do candombe mineiro<sup>4</sup> através da poética oral e da performance, por fim, a quarta e última parte se apresenta pela identificação dos temas e das linguagens simbólicas presentes nos cantos, além de trazer a formação histórica, social e cultural da localidade em que os grupos são pertencentes.

Sobre a origem dos cocos no cariri, apesar de não ser o objetivo central do trabalho de Farias (2016), se faz necessário entender como as brincantes representam a manifestação em um “outro tempo”. A autora identifica nas narrativas das memórias das brincantes atuais, referência a três atividades “a tapagem dos chãos das casas de taipa, o plantio de arroz e a farinhada” (FARIAS, 2016, p. 51). As pessoas brincavam os cocos nessas atividades, seja na pisada do barro, como na farinha. Apesar das narrativas rememorar o trabalho, a autora compreende que a brincadeira não pode ser entendida como cantiga de trabalho, tendo em vista a sua complexidade onde envolve vários significados. Concordando assim com a proposta de Mário de Andrade. Com isso, Farias (2016) identifica no discurso das brincantes que:

Ao invés de apontarem separações do tempo do trabalho com relação ao tempo do lazer, revelam a união entre estes dois tempos, visto que enquanto tapava-se o chão das casas, colhia-se o arroz, ou produzia-se a farinha, cantava-se e dançava-se. Contudo, os Cocos no Cariri também eram diversão e celebração, seja de uma nova casa ou do alimento (FARIAS, 2016, p. 52).

Outros elementos são encontrados nas narrativas das brincantes sobre os cocos no passado, como os dias de realização da brincadeira, que geralmente eram nos fins de semana, a produção do ritmo, a duração que começava no anoitecer e ia até o amanhecer, a dança, a dinâmica da prática e os sujeitos.

Na região do Cariri se encontra vários grupos de cocos, porém, Farias (2016) em seu recorte estudou quatro grupos na região. A escolha se deu pelo fato de que esses “recebem maior destaque por parte da mídia e das políticas públicas culturais, por serem considerados de “tradição cultural” e trazerem como sujeitos produtores as mulheres” (FARIAS, 2016, p. 65). Os grupos também apresentam traços diferentes dos cocos encontrados no litoral cearense, a

---

<sup>4</sup> O Candombe é um ritual de canto e dança originalmente religioso, oriundo de Minas Gerais.

autora identificou que os instrumentos são diferentes, fazem menos improvisos na música, a dança apresenta passos mais lentos e por fim, a grande presença em quase sua totalidade de mulheres nos grupos.

Os grupos estudados por Farias (2016) são *A gente do Coco da Batateira*, que é o grupo mais antigo, fundado no ano de 1979, por iniciativa da mestra Edite Dias de Oliveira Silva. Outro grupo é o *Amigas do Saber*, fundado pela Mestra Maria Luciê Nogueira, conhecida como Maria da Santa. O terceiro grupo estudado foi o *Coco Frei Damião*, foi fundado por Marinêz Pereira do Nascimento e por último o *Coco da SCAN* que tem como Mestra Naninha.

Sobre o perfil das brincantes, Farias (2016) diz que:

As mulheres integrantes desses grupos são, em sua maioria, agricultoras ou profissionais autônomas. Nos grupos assumem as funções de Mestras de Coco - aquelas que cantam - e de dançadeiras. Cada grupo possui uma trajetória particular, assim como formas específicas de dançar e de cantar (FARIAS, 2016, p. 65).

A autora identifica que a brincadeira ressurgiu a partir das memórias e lembranças do passado das brincantes, no caso, existiu um rompimento em um determinado momento na vida dessas mulheres, seja pelo fato do falecimento do mestre que puxava a brincadeira, seja por questões associadas a mudança do local da moradia, casamento e entre outros motivos. Com um tempo, tem um resgate da brincadeira em um novo contexto.

A partir das falas podemos salientar alguns elementos que balizam o processo de apropriação da dança compreendido pelas mulheres como um “resgate” das culturas africanas e indígenas, como na fala de Mestra Edite, mas também como um “retorno” a uma prática que já realizavam em suas infâncias, como falou a dançadeira Sebastiana Souza. As falas revelam pelo menos três motivos para as dançadeiras terem deixado de praticar a brincadeira, sendo eles: a mudança de moradia, a morte do responsável por puxar a prática – o Mestre – e a questão de gênero (FARIAS, 2016, p. 75).

Dessa forma, se entende que esse resgate da brincadeira se dá através da memória e experiência das próprias brincantes que vivenciaram a prática na infância, dessa forma foi possível a transmissão cultural da brincadeira por meio da corporeidade e oralidade para outros sujeitos, seja geracional ou não, configurando assim, segundo a autora, essas mulheres como “guardiãs da tradição”.

Farias (2016) vem refletir ao longo do seu trabalho sobre a (re)criação da brincadeira, procura descrever a prática dos cocos realizados pelas mulheres, assim como compreender o contexto de (re)criação da tradição, essa na qual vem sendo marcada pela educação e por políticas públicas. Ainda se preocupa em analisar a dinâmica do coco, que é criada sobre o paralelo da tradição e o espetáculo, o passado/presente da prática cultural. Por

fim, a autora propõe entender essa (re)invenção da tradição a partir dos fluxos dançantes, no qual foi mapeado pela autora em três fluxos, o de fisicalidade, historicidade e identificação.

Os grupos têm figurinos próprios, mas que possuem semelhanças, e nos Cocos brincados por essas mulheres, temos dois papéis, que são de dama e cavaleiro, com exceção do grupo de SCAN que mantém só o de dama, neste caso:

Os grupos possuem, portanto, um figurino para as damas e outro para os cavaleiros: as damas se vestem com vestidos, ou saias e blusas; os cavaleiros se vestem com calça ou bermuda e blusa. Alguns acessórios complementam os trajes, como as flores ou laços nos cabelos das damas e o chapéu de palha na cabeça dos cavaleiros (FARIAS, 2016, p. 84-85).

Sobre os figurinos, a autora observa que “são fortes, trazem cores vibrantes – como o verde, o azul, o laranja, o vermelho e o rosa – e são produzidos com tecidos estampados, na maioria das vezes, com estampas florais ou geométricas” (FARIAS, 2016, p. 85). Mesmo as mulheres que em suas vestes representam a figura masculina, ainda sim são combinadas com adereços que remetem a noção de feminilidade. As mulheres utilizam sapatilha de cores neutras ou sandálias de couro simples. Todos os figurinos são pensados e produzidos pelas mulheres do grupo.

Os grupos estudados por Farias (2016) dançam em roda, algo comum de ser encontrado em outros grupos, porém, apresenta características diferentes, geralmente “as brincantes posicionadas umas de costas para as outras e sem as mãos dadas, como é o caso do grupo Coco Frei Damião, ou com as brincantes de frente para o meio do círculo e de mãos dadas, assemelhando-se com uma ciranda, como é o caso dos demais grupos” (FARIAS, 2016, p. 94). A autora acrescenta ainda que “o movimento é de andar em círculo, fazendo com o pé a marcação da música puxada pela cantadeira e pelos instrumentos [...] são dados dois passos e o terceiro mais forte, marcando o ritmo” (FARIAS, 2016, p. 94). A autora percebe que alguns movimentos chegam a lembrar os passos das quadrilhas juninas, com os movimentos de quem está representando o cavaleiro colocam a mão para trás e as damas flexionam levemente o joelho e põe as mãos na saia.

Outras duas modalidades são dançadas pelos grupos, chamados de coco trocado ou “travessão” e o coco baião, o primeiro é feito somente por um dos grupos, pois a modalidade apresenta mais dificuldade e habilidade motora, no caso a dança acontece com passos mais acelerados e troca de pares, “são formados espécies de quadrados, com duas duplas, quatro dançadeiras, posicionadas de frente, essas duplas trocam de lugar e depois trocam com as que estão nos quadrados ao lado, fazendo “andar” a dança (FARIAS, 2016, p. 97).

Já o coco de baião que é praticado pelo grupo *Amigas do Saber*, apresenta formação de pares, em momentos se organizam como no coco em roda e em outro momento como dançarinos do baião, nessa modalidade “o cavaleiro conduz a dama e este fornece a mão direita a mesma e segura em sua cintura com a esquerda, ao mesmo tempo em que a dama segura em seu ombro” (FARIAS, 2016, p. 98). A melodia nessa modalidade é próxima a musicalidade do ritmo do baião.

Os instrumentos utilizados nos cocos do Cariri variam de grupos para grupos, podem ser encontrados instrumentos de percussão como ganzá, pandeiro, bumbo, triângulo, assim como instrumento melódico, no caso do grupo *Amigas do Saber*, que utilizam o violão, coisa rara de se encontrar em grupos que brincam os cocos.

Por fim, temos o trabalho de Alexandre Rocha (2019), que se dedica aos estudos do coco de roda da comunidade de Caetanos em Beberibe, localizado no litoral do estado, a 84 km de distância de Fortaleza. Rocha (2019) busca identificar na história da comunidade de Caetano a origem da brincadeira, posteriormente procura analisar a prática dos cocos feita pelos coquistas como uma tradição da cultura popular em Caetanos. Assim também, dedica-se a interpretar a tradição da brincadeira como uma prática educativa de resistência à invisibilização das culturas afro-indígenas. E por fim, discute como a brincadeira vem sendo ressignificada pelas novas gerações, principalmente pelo fator do espetáculo, que vem sendo utilizado como ferramenta de manutenção da manifestação cultural.

O autor identificou em entrevista junto com os brincantes mais velhos da comunidade, 6 fatores que a brincadeira pode proporcionar aos que estão inseridos na manifestação cultural, no qual produzem identidades coletivas de resistências, assim como práticas educativas que afirmam a herança afro-indígena na comunidade dos Caetano. Vejamos:

A entrevistada relata os diversos tipos de aprendizagens que a dança do coco de roda produz nos brincantes: o primeiro deles: convivência, ato de integração entre os coquistas na roda; o segundo, o trabalho em grupo: há na execução dos passos a sintonia entre os pares para a dança acontecer; o terceiro, respeito: os coquistas valorizam os mais velhos quando entram na roda porque são para eles mestres que sempre têm o que lhes ensinar; o quarto, solidariedade: a roda de coco cria espírito de ajuda entre os brincantes, pois quando um (a) coquista passa por algum problema o grupo se reúne para ajudar, isso também acontece dentro da roda quando um par erra os passos; o quinto, a dança vista em contraposição à luta: o ato de dançar para os brincantes é entendido como perpetuação da tradição para que não seja esquecida na comunidade; o sexto, história x resistência dos (as) negros (as): a dança ao mesmo tempo em que traz a ancestralidade como afirmação da tradição que se impõe contra o sistema opressor do escravismo, narra às memórias que resistiram à negação dos saberes e da tradição do povo negro (ROCHA, 2019, p. 48).

Rocha (2019) procurou ouvir tanto os brincantes dos cocos, como os moradores da comunidade que não participam da manifestação, como jovens que de alguma forma tiveram contato com os cocos. Percebe-se que existe um reconhecimento de que a manifestação é importante para a reafirmação da identidade e cultura de Caetanos, porém, fica claro a dificuldade de manutenção da brincadeira por parte da comunidade, isso se dá por diversos contextos que os jovens enfrentam na conjuntura contemporânea em que vivemos, seja pela falta de tempo, por conta de trabalho, de estudos, onde muitas vezes requer deslocamentos desses jovens para outras localidades.

As narrativas levam as origens da brincadeira na comunidade pelos meados de 1960, o mito de origem elenca dois pontos, uma narrativa é de que tanto a dança e os passos surgiram “por conta de os pescadores virem descalços na areia escaldante dos morros que ligam geograficamente estas comunidades” (ROCHA, 2019, p. 25). Já outra narrativa remete que a brincadeira é trazida por uma figura que é de Fortaleza, Jucicléia Nascimento de Sousa, coquista da comunidade relata: “minha irmã contava que a dança teve origem na localidade por seu marido Manoel Raimundo da Silva, que aprendeu com seu pai José Fernandes da Silva que trouxe de Fortaleza”. (ROCHA, 2019, p. 68).

Segundo o autor, o grupo é composto por 16 pessoas, mas enfrenta uma grande rotatividade, como afirma Jucicléia Nascimento de Sousa e José Maria Sousa, conhecido como Magal, que é o único embolador da comunidade. Revelam ao entrevistador que “essa dificuldade é real e presente, por isso que há um “entra e sai” de jovens, o que torna até complicado de dizer quem realmente “pertence” à roda de coco” (ROCHA, 2019, p. 55).

Com os primeiros passos dados por esses pesquisadores, em que contribuíram para os estudos sobre os cocos no Ceará, se fez necessário um momento de troca das experiências e de produções sobre a brincadeira. Esse momento ocorreu no ano de 2017 com o “I seminário de estudos sobre o coco do Ceará” realizado na UNILAB - CE, nos dias 09,10 e 14 de outubro daquele ano. O evento foi organizado pelo núcleo de estudos das performances culturais e do patrimônio imaterial (UNILAB) e do grupo de estudos e pesquisas em etnicidade (UECE), onde reuniu pesquisadores, brincantes, agentes culturais, alunos e professores que se interessam sobre a manifestação.

O primeiro dia de seminário contou com uma oficina ministrada pelo grupo *As Negas*, hoje chamado *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e uma mesa com os pesquisadores Camila Farias, Ninno Amorim e Henrique Dídimo. No segundo dia a oficina ficou a cargo do grupo *Unissons*, ocorreu uma mesa sobre patrimonialização e registro dos bens com a presença de Paulo Leitão (SESC) e Igor Soares (IPHAN) e apresentação cultural com o

grupo *Na Quebrada do Coco*. O encerramento se deu com a visita a comunidade de Balbino e as suas lideranças.

Esse encontro trouxe uma importante contribuição para os estudos sobre os cocos no Ceará, pautar essa manifestação na academia é de suma importância, tendo em vista que outras manifestações culturais recebem um grande prestígio e dedicação, diferente dos cocos que ainda se tem poucos pesquisadores que se propõem a compreender a brincadeira no estado do Ceará. Além de reunir os pesquisadores, com seus trabalhos que se dedicam aos estudos da brincadeira, permitiu um diálogo com brincantes da comunidade de Balbino.

O seminário foi sem dúvida um dos importantes impulsionadores para pensar esse trabalho que agora me dedico, pois os grupos estudados nesta pesquisa estavam compondo a programação do evento. O evento, dessa forma, também é um demarcador de afirmação, de que está surgindo, mesmo que em passos lentos, uma leva de trabalhos dedicados aos cocos no Ceará, permitindo já visualizar um cenário promissor para a compreensão da brincadeira.

### **2.3 Os Brincantes dos cocos de Fortaleza (ce).**

Fortaleza, capital do estado do Ceará, está localizada à margem do oceano atlântico, é o município mais populoso do estado e umas das maiores cidades do país, sua história entrelaça com a própria história do Ceará. Sua ocupação, diferente de outras regiões litorâneas, acontece de forma tardia. Principalmente, pela resistência dos povos originários que habitavam a região, o povoamento aconteceu a partir de 1612, com a construção do Fortim de São Sebastião, que localizava-se na margem do rio Ceará, atualmente é o bairro Barra do Ceará. Somente em meados 1726 o povoado ganha a elevação para vila e em 1823 o status de cidade.

O nome Fortaleza vem da referência ao forte histórico da cidade, construído pelos holandeses em 1649, batizado Forte Schoonenborch, nesse período os holandeses invadiram Recife e expandiram seu território até onde hoje chamamos Fortaleza, porém em meados de 1654 os portugueses conseguiram retomar o domínio da região e batizaram o forte com o nome de Fortaleza da Nossa Senhora da Assunção.

Fortaleza é uma cidade rica em movimentos culturais, não podemos negar as importantes manifestações culturais que enchem as programações culturais no período de festividades, sejam programações oficiais do Governo do Estado do Ceará e Prefeitura de Fortaleza, como carnaval de Fortaleza e programações independentes. Durante todo o ano encontramos movimentações nas periferias, nos bairros universitários, ou em centros culturais,

muitas delas sendo manifestações populares afro ameríndia afro-ameríndias, religiosas e periféricas.

Os Maracatus, Afoxés, Reisados, Capoeira se destacam em Fortaleza, mobilizando muitas pessoas ao entorno dessas manifestações. Nas programações oficiais como o carnaval, é tradição a presença dos Maracatus e Afoxés, tendo um espaço específico para as manifestações dentro da programação do evento. A avenida Domingos Olímpio<sup>5</sup> é palco dos desfiles que movimentam um dos mais importantes momentos do carnaval de Fortaleza.

Entre tantas manifestações, identificamos uma movimentação nos últimos anos de resgate da brincadeira do coco. Tendo em vista que a brincadeira está presente em quase todo litoral cearense, brincada, mantida e reinventada por pescadores de regiões como Caucaia, Iguape, Pecém, Balbino, Trairi, Caetanos de Cima e outras regiões. Em Fortaleza, existe uma narrativa de um tempo onde os cocos eram brincados por pescadores na praia de Mucuripe e da Barra do Ceará.

Não há muitos materiais que remetem a brincadeira nessas duas localidades, porém, em Mucuripe encontramos citações que remetem algumas lideranças que mantinham a brincadeira, podemos citar os nomes de Mestre Bráulio, Zé Taé e João da Chaga, esses que são pescadores, além de brincarem o coco, também mantinham outras manifestações culturais como os pastoris e os fandangos. Quando visitei o Acervo Mucuripe, um espaço de manutenção e preservação da história de Mucuripe, tive acesso a duas fotografias, os únicos registros sobre a brincadeira na comunidade, e a partir dessas fotografias podemos visualizar minimamente a manifestação.

---

<sup>5</sup> Uma das principais avenidas da cidade de Fortaleza, onde ocorre os desfiles de Blocos, Maracatus, Afoxés e Escolas de Samba do Carnaval de Fortaleza.





**Figura 1:** Coco do Mucuripe.  
Fonte: Acervo Mucuripe

Na imagem, podemos observar algumas características: a vestimenta dos brincantes que utilizam roupas de pescadores, a presença de homens e mulheres, e como podemos observar, a brincadeira acontece em círculo, com dois brincantes dançando no centro da roda, talvez parecido com o que encontramos nos cocos de Iguape.



**Figura 2:** Coco do Mucuripe junto a crianças.  
Fonte: Acervo Mucuripe

Nesta fotografia, podemos ver uma atividade junto às crianças da comunidade, creio que de algum projeto social pelo fardamento delas. Conseguimos identificar que utilizavam como instrumento a Timba, Pandeirola, Pandeiro e Ganzá. Vemos também que ao dançar as

crianças estão saltando, podemos supor que os passos eram parecidos com os que encontramos em todo o litoral do Ceará.

Em uma das visitas que fiz ao grupo *Cocos das Goiabeiras da Rainha do Mar*, surgiu em meio a conversas com os integrantes o assunto sobre a brincadeira feita pelos pescadores da Barra do Ceará. Liana, que é integrante do grupo, comentou que a brincadeira era mantida em um tempo passado, perguntei sobre o assunto e ela contou que o coco era brincado pelos pescadores na Barra do Ceará, mas que com o tempo foi perdido. Contou também que alguns pescadores mais velhos ficaram chateados ao saber que o grupo tinha retomado a brincadeira e não tinham conversado com eles. Porém, o grupo não sabia da existência desses mais velhos que mantêm a memória do coco. São pescadores que ficam geralmente no mercado dos peixes e tem na memória de infância a brincadeira.

Ao longo dos últimos anos, existiram alguns grupos de cocos na cidade fomentados por jovens brincantes de cultura popular. Esse processo, de constantes brincadeiras, ocorreu na década passada até a chegada da criação do grupo *Na Quebrada do Coco*, que é fruto desse movimento prévio. Alguns grupos já desenvolviam e mantinham a agenda da brincadeira na cidade, podemos citar os grupos *Maria das Vassouras*, *Coco do Norte*, *Coco da Farra Sadia*, *Coco de Luar*, hoje grupos não existentes, porém os últimos citados são grupos que antecedem o *Na Quebrada do Coco*.

Alguns locais nesse período passaram a abrigar a brincadeira, como o restaurante Malagueta, que realizava o coco com pimenta, e o restaurante Ajeum de Oyá, porém, uns dos principais pontos de encontros de coco que antecederam esses, foi a praia do Poço da Draga, onde juntavam brincantes e simpatizantes dos cocos para realizar a brincadeira, puxado pelo pessoal do *Coco da Farra Sadia* que mantinham a brincadeira mensalmente.

me faltava aquele negócio da gente fazer coco, mas eu queria que o coco ficasse para além da gente, então a gente começou ah "vamos fazer um encontro por mês", a gente sempre se encontrar às vezes na praia pra isso, dos encontro de noite não, "vamo manear aí que nós estamos acabando, vamos se encontrar de tarde assim do pôr do sol, cada um leva uma música para aprender e pronto". E aí disso aí a gente começou a pensar esse processo né? de "não, vamos fazer um encontro de coco por mês", né? Dum brinquedo que não seja nosso, mas um brinquedo que fique que a galera se encontre, que seja um encontro pra encontrar para brincar coco, aí ficou fazendo na praia e fazia um encontro por mês. (Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

A ideia das rodas de coco mensalmente, no Poço da Draga, acontecia para que pudessem tornar aquele espaço orgânico e autônomo, fixando as rodas em uma agenda mensal de fomento da brincadeira dos cocos na cidade, sendo assim um espaço de produção, manutenção e reinvenção da brincadeira.

a onda da gente fazer um coco por mês era muito nessa ideia de que, oh, a gente fazer mas com o tempo a gente queria que fosse um evento orgânico. Entendeu? "Beleza a gente pode até", quem é que vai tocar? Quem for na hora e toca, entendeu? E aí a brincadeira ter que acontecer sem necessariamente eu ter...(Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

Alguns fatores fizeram com que a brincadeira no Poço da Draga encerrasse e passasse a ocorrer em outros espaços. Consegui identificar dois motivos para o fim dos encontros, um é a falta de êxito na permanência de uma brincadeira autônoma e orgânica. No caso, é difícil de manter uma brincadeira constantemente sem uma direção fixa para organizar e segurar a brincadeira, principalmente, quando essa brincadeira é feita na cidade, que carrega uma série de questões que dificultam a manutenção de uma tradição, diferente de como se fosse em uma comunidade tradicional.

Porque era isso se a gente não fosse, para acontecer também, que foi por exemplo as primeiras coisas que a gente parou de fazer a roda da praia. Porque durante um tempo eu levava muita a frente e esse meu lado não toco. Na época eu não tocava por exemplo, não tocava pandeiro ainda, de ter que estar adulando tocador pra tocar. Aí começaram os tocadores. Ah não, não chegar junto né? Não suficiente aí. Paramos né? (Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

Outro fator que dificultou a manutenção da brincadeira naquele espaço, foi também a obra do aquário de Fortaleza que deu início no ano de 2012, mas que até hoje ainda não foi concluída e segue sem previsão de conclusão, neste ano de 2022 se completa 10 anos de início da obra. No caso, a obra acabou tapando assim o acesso onde ocorria a brincadeira, impossibilitando a permanência dos brincantes. "A gente parou de fazer uma parte dos coco lá por causa da obra. Porque a obra tampava ali tudo o acesso" (Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022), recorda Laís Santos em entrevista concedida.



**Figura 3** - Coco da Farra Sadia

Fonte: <https://www.facebook.com/brinquedodecoco>

Com o fim das rodas mensais no Poço da Draga, o ponto de encontro dos brincantes dos cocos em Fortaleza passa a ser no restaurante Malagueta no bairro Benfica, os encontros eram chamados de coco com pimenta, paralelo a isso, outras rodas vão sendo feitas em saraus culturais, bares e praças públicas.

acho que começou a parar lá na praia, né? E aí a gente começou puxar esse movimento, e aí também quando rolava esse movimento eu ia pro ensaio da SOLAR e depois do ensaio ficava eh perturbando o povo para ir lá pra Gentilândia, chamava batata, chamava a galera. Vamos lá pra Gentilândia pra gente fazer uma roda, aí fazia uma rodinha assim modesta e depois cada um ia tomar sua cerveja, mas vezes rolava depois dos ensaios né? Paralelo a esse movimento do Malagueta. E aí o Malagueta parou, quando o Malagueta porque teve alguns problemas a galera tava sem saber se ia se mudar ou não. Enfim, alguns problemas. (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

Com o encerramento das rodas de cocos mantidas pelo Malagueta, com o evento coco com pimenta, o outro espaço que vai passar a abrigar a maioria das brincadeiras de cocos na região do Benfica é o restaurante e espaço cultural Ajeum de Oyá. Lá as rodas brincadas já foram sendo animadas pelos brincantes que criaram o grupo *Na Quebrada do Coco*, fixando uma agenda de brincadeira na região.

Eh que aí depois desse processo foi quando começou os cocos do Ajeum, e a gente foi se fortalecendo mesmo assim dessa rotina de organizar coco junto, de produzir, porque a gente ia muito pras rodas pra tocar juntas, pra cantar junto. A gente sempre gostou de um barzinho fazer nossas roda no gato preto, não sei o quê, porque a ideia que a

gente tinha no Ajeum, lá não era só roda para gente, era uma roda para firmar uma brincadeira, para firmar um um ponto ali mensal, uma agenda mesmo assim, a gente queria fomentar esse movimento de encontro. E aí era diferente era mais difícil, porque aí meu fi, assim “vamos, vamos vem aqui vai ser massa vai ser babado, não sei o quê”, e aí começou a gerar com o axé da Pérola também essas, começou a gerar muito, começou a gerar e foi muito bacana assim. (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

As rodas de cocos no Ajeum de Oyá permaneceram até a saída do espaço físico, pois a proprietária vendeu o espaço e depois a casa que abrigava o restaurante foi demolida, se tornando assim um estacionamento. Por enquanto, hoje o Ajeum de Oyá está sem espaço fixo.

Irei apresentar minimamente dois bairros em que são vivenciados os cocos em Fortaleza. O grupo *Na Quebrada do Coco* desenvolve a manifestação em sua maioria das vezes no bairro do Benfica. Já o *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* se localiza na comunidade das goiabeiras que fica no bairro da Barra do Ceará. Esses territórios querendo ou não acabam influenciando e moldando a própria brincadeira. Porém, isso não quer dizer que os grupos não se apresentem em outros bairros, e até mesmo municípios, pelo contrário, sempre estão se apresentando em diversos lugares.

### **Barra do Ceará**

Começamos pela Barra do Ceará, que é considerada o berço da cidade de Fortaleza, sendo o bairro mais antigo do município. Está localizado a cerca de 10 km do centro da cidade, a margem do rio Ceará que deu nome ao estado, sofreu o primeiro processo de colonização a partir dos anos de 1603, com a tentativa fracassada de Pero Coelho de Sousa, e posteriormente com a expedição dos jesuítas Francisco Pinto e Luís Figueira, que obtiveram o mesmo resultado. A primeira edificação se deu em 1612 onde “fixou-se mais demoradamente Martim Soares Moreno, através de quem se deu a conquista definitiva do Ceará. Soares Moreno construiu o forte de São Sebastião, que depois foi totalmente destruído pelo ataque dos holandeses” (NETO, 2014, p. 25).

O bairro é um dos mais populosos de Fortaleza, estando ao extremo oeste da cidade, onde acontece o encontro do rio Ceará com o mar, muitos tiram dali o sustento através da pesca artesanal. Possuindo uma longa faixa de areia, o bairro contém duas praias, uma é a praia das goiabeiras, onde os brincantes do grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* costumam dançar os cocos. A outra, que se encontra com o rio Ceará, é chamada de praia da Barra, de lá também é possível ver um dos mais belos pôr do sol da cidade.

O bairro carrega uma importante história social e cultural, o território é o berço de muitos movimentos e manifestações culturais periféricas, de lá saíram vários artistas dos mais diversos segmentos, além de uma forte presença dos movimentos sociais e de lutas por direitos da comunidade. Hoje o bairro sofre com a falta de investimento social e cultural apesar de abrigar um CUCA, que é um importante equipamento cultural, ainda não recebe a devida atenção, o cuca da barra é popularmente conhecido como cuca Che Guevara. Entre tantos movimentos e manifestações culturais encontramos o *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* que faz um importante resgate da brincadeira, que ao longo do tempo sua prática foi sendo perdida na comunidade.

Vivi bons momentos da infância na praia da Barra, costumava ir com meus pais aos domingos à praia, deslocávamos de Maracanaú em uma viagem que demorava horas de caminhada, ônibus e mais caminhada sobre a ponte que cruza o rio. As vezes quando estávamos com mais condições, cruzávamos o rio de barco. Tenho a memória de carregarmos bolsas e mochilas cheias de comidas e lanches. Outras vezes, íamos no fim de semana para visitar parentes, tinha dois tios que moravam naquela região. Tenho boas lembranças das idas à praia da Barra.

## **Benfica**

Benfica é um bairro localizado na região central da cidade de Fortaleza, o povoamento da região se deu no fim do século XIX, com João Antônio do Amaral fundando sua chácara no qual foi nomeada de Benfica, e ainda com o desejo de construir um templo dedicado a nossa senhora dos remédios, tarefa essa que não foi possível enquanto João Antônio estava vivo, sendo realizada pela esposa Maria Correia do Amaral após sua morte. Assim, “no entorno do templo foram se construindo moradias, surgindo novas ruas, vielas, caminhos” (HOLANDA, 2015, p. 17).

Com a chegada da família Gentil, a partir da compra de uma chácara por José Gentil Alves de Carvalho, que foi construído um palacete (hoje reitoria da UFC) para ser sua residência, e no entorno foram construídas vilas de casas de aluguel e casarões, consolidando assim a fixação de famílias da elite no bairro.

A chegada da Universidade Federal através da Lei N° 2.373, de 16 de dezembro de 1954, modifica a dinâmica do Bairro, pois há uma aquisição do palacete gentil, de imóveis e terrenos ao redor dessa região. Há também um elevado crescimento dos preços dos imóveis e

do custo de vida, fazendo com que muitos dos moradores mais humildes sejam deslocados dessa região para as periferias.

O bairro abriga um amplo complexo cultural, principalmente pelo fato de sediar a universidade federal, lá podemos encontrar diversos equipamentos culturais. Posso citar alguns, como o Museu de Arte da UFC, a Concha Acústica, o Teatro Universitário, a Casa Amarela Eusélio Oliveira, além de instituições, bibliotecas, conservatório de música Alberto Nepomuceno, estádio de futebol, além das sedes dos partidos políticos de esquerda.

A região é um importante celeiro cultural, onde acontecem importantes eventos, como o carnaval de Fortaleza, corredor cultural e entre outros movimentos culturais independentes, lá inclusive é onde ocorre o bloco de carnaval *Rala Coco*, organizado pelo grupo *Na Quebrada do Coco*, que vem reunindo nos últimos anos diversos brincantes dos cocos da cidade de Fortaleza.

Peço licença agora para poder apresentar nas próximas páginas os dois grupos que são interlocutores dessa pesquisa.

### ***2.3.1 Os brincantes do Na Quebrada do Coco.***

Um dos grupos que se destaca em Fortaleza é o *Na Quebrada do Coco*, surgido no ano de 2015 a partir do encontro de 4 brincantes da cultura popular, Laís Santos, Lucas Vidal, Adriano Kanu e Daniel Leão. O grupo já tem grande referência na cena do coco cearense, tendo relações com políticas públicas culturais e participando de eventos de grande porte, como o Encontro Sesc Povos do Mar<sup>6</sup> e o Festival Maloca Dragão<sup>7</sup>. O grupo também já se apresentou em outros centros culturais locais, em eventos, como Caruru de Oyá, Festa de Yemanjá e Carnaval de Fortaleza, inclusive possui um bloco independente, o “Rala Coco”, que em 2021 foi realizado virtualmente por meio de uma *live*.

É importante destacar que o grupo *Na Quebrada do Coco* não tem um(a) mestre(a) de referência que cumpra o papel de patriarca ou de matriarca do grupo. Além disso, o grupo destaca-se porque os seus integrantes compõem letras que fazem fortes críticas sociais, firmando posicionamentos políticos em defesa das minorias. As letras do grupo, por exemplo, combatem a LGBTfobia, o machismo, o racismo e o racismo religioso.

---

<sup>6</sup> O Encontro Sesc Povos do Mar é realizado pelo Sesc Ceará, onde propõe celebrar as culturas e tradições de comunidades litorâneas, acontecendo anualmente e já está indo para sua 11ª edição.

<sup>7</sup> Maloca Dragão é um festival cultural em celebração ao aniversário do Centro Dragão de Arte e Cultura, organizado pela Secult - CE.



O grupo estudado, diferentemente dos demais grupos no Ceará, apresenta uma relação singular com a dança, geralmente nos grupos de coco do Ceará há dançarinos próprios, contudo, na dinâmica do *Na Quebrada do Coco*, quem dança é o público. Assim, o grupo só tem cantores e tocadores que apresentam a música para o público dançar. Essa estrutura também permite uma grande interação entre o grupo e o espectador, que passa a ser integrante da brincadeira, pois torna-se dançante durante as apresentações.

O grupo até o momento da pesquisa é composto por Laís Santos, Lucas Vidal, Kadu Lopes e Mailton Rodriguez e está configurado da seguinte forma: Laís fica no pandeiro e no vocal, Lucas no ganzá e no vocal, Kadu e Mailton revezando entre os atabaques, caixas, Alfaia e respondem os coros, o canto e a embolada são divididos entre Laís e Lucas.

É importante destacar que os mesmos praticam outros tipos de manifestações populares, como tambor de crioula, samba de roda e maracatu. Esse tipo de trânsito entre as brincadeiras da cultura popular também é vivido pelos coquistas dos sertões e das áreas litorâneas. Segundo Néstor García Canclini, em seu livro *Culturas Híbridas* (2015), os produtos culturais não são mais de pertencimento de grupos fixos, pois na cidade uma mesma pessoa pode participar de várias manifestações populares. É possível perceber que as culturas populares já não são pertencentes a um só povo ou local, as práticas culturais estão relacionadas à realidade moderna, locais, rurais e urbanas, sendo “possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos” (CANCLINI, 2015, p. 220-221).



**Figura 4:** Na Quebrada do Coco. (Foto: Hei Nascimento / Vycent).  
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CRURHImIH0n/>



### 2.3.2 Os brincantes do Coco das goiabeiras da Rainha do Mar.

Outro grupo importante na cena do coco em Fortaleza, é o *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, surgido em meados do ano de 2017. Até o momento da pesquisa o grupo é encabeçado por Liana Cavalcante, Hesse Santana, Taciana Bezerra, Demétrius Vieira, Eliziário Andrade, Tatiane Albuquerque, além das crianças Rosa e Matheus, porém no período que iniciei a pesquisa foi também o momento em que começou a se aproximar novas pessoas, pois foi o período de retomada das atividades, aqui listei nomes das pessoas que já estavam consolidadas no coletivo. O grupo também compõe o Yabás Coletivo e a “Casa das Negas”, espaço e sede do Coletivo Yabás, que desenvolve duas manifestações culturais o *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e o *Boi Canarinho*. Na casa é desenvolvido um trabalho sociocultural, focado no apoio e na valorização da cultura negra, das mulheres negras e da comunidade LGBTQIA+, dos direitos humanos e do território no bairro Barra do Ceará.

O *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* possui um viés político e uma forte atuação social, trabalhando com crianças, jovens e adolescentes a partir do teatro, da dança e da cultura popular. Inclusive, se identificam como coco de praia, coco de axé e coco de preto na periferia. Em suas vestimentas, em suas danças e em suas músicas é possível perceber a forte influência das religiões afro-brasileiras.



**Figura 5:** Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CR-pX1yNTwI/>

O grupo é configurado da seguinte forma: Liana no vocal e na dança, Hesse também divide o vocal e toca pandeiro, Taciana toca caxixi e responde o coro, Demétrius toca o timba e responde os coros, Eliziário responde os coros, Tatiane dança, assim como as crianças que também compõe a dança. Os membros transitam por outras manifestações culturais e linguagens artísticas como, o boi e o teatro.

O grupo também mantém relações com políticas públicas, participando de importantes eventos culturais e concorrendo a editais. Além disso, seus integrantes aplicam formações e oficinas, onde levantam discussões sobre a cultura afro-indígena. Com raízes na comunidade das goiabeiras na Barra do Ceará, o *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* foi um dos premiados pela Secretaria de Cultura no I Prêmio de Expressões Culturais Afro-Brasileiras (2020).

### 3. (RE)INVENÇÃO DE SABERES TRADICIONAIS: OS COCOS DE FORTALEZA.

*“Entra na roda menino não se levante...”  
(Caranguejo do Mangue - Hesse Santana)*

Neste capítulo, denominado de “(RE)INVENÇÃO DE SABERES TRADICIONAIS: OS COCOS DE FORTALEZA”, se pretende refletir sobre como se constitui a brincadeira realizada na cidade de Fortaleza. Através da análise das poesias (músicas) compostas pelos grupos, da dança, da musicalidade, dos figurinos e dos instrumentos, compreendendo como os grupos produzem, criam, inventam e reinventam os saberes dos cocos. Além disso, trago uma longa descrição de alguns dias de vivência em campo, em que pude participar de algumas atividades com os grupos.

No primeiro tópico, intitulado *A poesia*, trago uma série de composições autorais dos grupos, refletindo sobre a configuração da estrutura poética, quais os assuntos abordados nas letras, enfim, os elementos que compõem o que chamamos de poesia dos cocos.

O segundo tópico, chamado *A música e as danças*, foi analisado as musicalidades dos cocos produzidos por ambos os grupos, sua rítmica, as influências sofridas, as sonoridades e elementos que as compõem. E também faço uma reflexão sobre as danças, os passos, o corpo e a performance que os grupos realizam.

*Os instrumentos e os figurinos* é o título do terceiro tópico do capítulo, nele realizo uma descrição dos instrumentos utilizados pelos grupos, quais suas classificações de acordo com a produção dos sons. Também escrevo sobre os figurinos, como os grupos pensaram, quais seus significados e sentidos.

Por último, no quarto tópico do capítulo denominado de *É dia de brincadeira*, faço uma longa descrição das minhas idas ao campo, narro seis atividades na qual realizei observação etnográfica, permitindo com que o leitor possa visualizar minimamente minha experiência em campo. Para contribuir na produção deste capítulo utilizei como fontes, as entrevistas com os brincantes, o diário de campo, as letras das músicas autorais dos grupos, fotografias, vídeos e fontes bibliográficas. É importante destacar aqui, que todas as ações analisadas foram pautadas a partir da compreensão das performances, no caso, compreendendo a música, a dança, o figurino e os instrumentos como elementos entendidos como performances.

Os estudos das performances surgem pelo encontro de duas áreas, a antropologia e o teatro. Temos duas figuras centrais para a constituição desse campo de estudo, o diretor de teatro Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner, que é reconhecido pelos estudos desenvolvidos sobre simbolismo, ritual e ritos de passagens que compõem o que entendemos

como antropologia do ritual. Aqui no Brasil temos como uma das principais figuras Zeca Ligiéro, que ao longo dos anos vem trabalhando na área dos estudos das performances afro-ameríndias.

Se compreende que toda ação, desde a mais básica à extraordinária, que seja desenvolvida por uma pessoa ou grupo, pode ser objeto de estudo das performances, ser compreendida a partir dela, por exemplo, a atividade de andar, fazer alguma tarefa doméstica, assim como qualquer ação cotidiana ou no campo mais artístico, uma apresentação artística, uma dança, uma atuação entre outras coisas, pode ser uma performance.

Toda a gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance. Isto inclui eventos de larga escala, tais como, lutas sociais, revoluções e atos políticos. Toda ação, não importa quão pequena ou açambarcadora, consiste em comportamentos duplamente exercidos. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

O conceito de performance ao longo do tempo também tem sido utilizado para compreender o que seria o teatro do povo iletrado, fora da tradição e do modelo greco-romano. No caso, a “performance é utilizada como sinônimo de apresentação e representação, de folguedo e brinquedo, quase sempre possuindo caráter festivo e/ou religioso, mas muitas destas formas preservando o seu alto grau ritualístico” (LIGIÉRO, 2011, p. 68).

Encontramos três grandes campos nos estudos das performances, citamos a *performance art*, *performance da vida cotidiana*, *performance das culturas populares*. A primeira, são as performances que estão no campo artístico da dança, do teatro, da música e entre outras. A segunda, está vinculada à vida cotidiana dos indivíduos, ações corriqueiras do dia-a-dia e estão em um maior domínio dos estudos da sociologia e psicologia. Por último, a que nos interessa mais nesse trabalho, está relacionada às manifestações culturais de um determinado povo, os cocos por exemplo, entram nas performances das culturas populares.

As performances são compostas por comportamentos duplamente exercidos, toda ação performática requer uma aprendizagem, uma repetição, ensaio ou algo do tipo, desde as performances da vida diária como uma performance artística ou ritualística. Com isso, entende-se que as “performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p. 27). A performance está na postura de um político ao discursar para seus eleitores, na forma como você caminha ou até mesmo em um objeto, porque não? Vejamos:

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance - uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos (SCHECHNER, 2003, p. 28-29).

Os estudos das performances, dessa forma, pretendem compreender o desempenho dos papéis sociais, a sua relação entre cultura e sociedade, as ações, interações entre as coisas, sejam pessoas ou objetos, sons e movimentos. Onde se “combina antropologia, artes performáticas e estudos culturais, usando lentes interdisciplinares para examinar um conjunto de atos sociais: rituais, festivais, teatro, dança, esportes e outros eventos ao vivo” (LIGIÉRO, 2012, p. 69).

Schechner (2003) fala que a performance é a junção de fragmentos do que ele chama de comportamento restaurado, porém, mesmo sendo composta por esses fragmentos cada performance se diferencia de outra. O comportamento restaurado segundo o autor:

é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi (SCHECHNER, 2003, p. 33-34).

Diana Taylor (2013) afirma que as performances funcionam como atos de transferências vitais, onde o conhecimento, a memória e a identidade social é transmitido pelo comportamento restaurado, constituindo assim, os objetos de estudos da performance que envolve os comportamentos, sejam ensaiados, teatrais ou apropriados por ocasiões. Dessa forma, “dizer que algo é performance significa fazer uma afirmação ontológica” (TAYLOR, 2013, p. 27). Consolidando a perspectiva de que a performance se forma metodologicamente funcionando como epistemologia.

a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia (TAYLOR, 2013, p 27).

Os grupos, por exemplo, utilizam da ação performática tanto para transmitir conhecimentos, como para pautar demandas vividas pelos seus brincantes, seja pela forma de se vestir, seja pelos movimentos de afirmação em determinados trechos de letras, assim como a postura corporal que indica a quebra do padrão binário. É através da ação, do ato, do ensaio e

da repetição que os grupos possibilitam a transferência de saberes e seus alinhamentos políticos, tanto para os novos brincantes como também para o público. Até mesmo indicar e ensinar como funciona minimamente a brincadeira para aqueles que não conhecem. Em uma das visitas que fiz a uma roda do *Na Quebrada do Coco*, logo no início da brincadeira, um rapaz que costuma sempre estar presente, ao perceber a dispersão do público, pediu permissão ao grupo para demarcar uma roda. Com uma garrafa de água, ele marcou uma meia lua em frente ao grupo formando um círculo, para que as pessoas se aproximassem e criassem ali uma roda, e assim foi feito. De um em um, as crianças e os adultos começaram a dançar dentro da roda. Primeiro em pares e depois que muitos estavam dentro da roda, cada um dançava à vontade, da forma que sabia ou repetindo os passos das outras pessoas. Então, não foi preciso falar, apenas um ato de demarcação indicou a configuração da brincadeira

A performance possibilita uma série de desafios e auto desafio, o termo sugere “um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo” (TAYLOR, 2013, p. 44). Ampliando assim, a compreensão do que seja conhecimento, considerando a performance como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento. Aqui compreende-se que o conhecimento está no corpo, nos gestos, no ritual, contrapondo a ideia jesuítica de que o conhecimento de um povo deve estar escrito ou arquivado.

Dessa forma, Taylor (2013) discute a performance através da noção dos conceitos de arquivo e repertório. A noção de arquivo seria o conhecimento que está escrito, fichado, guardado, arquivado, podendo ser consultado. Já o repertório é oposto, ele está no corpo que “encena a memória incorporada-performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente visto como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). Podemos assim compreender que as performances possibilitam um agenciamento, uma comunicação, a manutenção de uma memória, e de uma identidade trazendo um caráter de resistência.

Nas performances é possível encontrar elementos que são fundamentais na constituição da mesma, podemos citar alguns desses, os sons, os movimentos corporais, o espaço cênico, adereços cênicos, figurino e público são alguns dos elementos que podemos encontrar. Porém, para além desses elementos, nas performances que bebem das tradições africanas e indígenas, essas que passam e passaram por processos de confluência entre si, apresentam características que são comum nas mais diversas linguagens das manifestações culturais, que é ação se cantar-dançar-batucar que são “como um todo indivisível e inseparável” (LIGIÉRO, 2011, p. 73), nos cocos são atos pilares da brincadeira.

Durante este e o próximo capítulo, será mencionado uma série de elementos que contribuem para a constituição da identidade dos brincantes e dos grupos aqui estudados. É importante salientar que a compreensão de identidade está aqui apresentada na aproximação do conceito de Stuart Hall. Compreendendo que as identidades são flexíveis, em constante mudança.

Sobre a identidade e suas mudanças, Stuart Hall (2011) discute uma série de debates voltados para a descentralização da identidade, compreendendo que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (HALL, 2011, p. 07). O pensamento do autor se constrói na ideia de que as identidades modernas são “descentradas”.

Stuart Hall (2011) faz uma definição de identidade através de três concepções, o sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno. O primeiro está em uma concepção do indivíduo centrado, uno, onde tem total consciência de sua ação e que “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”, e o centro se dava em um núcleo interior que surgia quando o sujeito nascia e se desenvolvia até sua morte. Já a segunda noção apresenta a complexidade do mundo moderno, onde o núcleo interior era formado de relação com outros indivíduos que apresentavam e mediavam os sentidos, pois “a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade” (HALL, 2011, p. 11). Dessa forma, o sujeito de uma identidade estável passa a transformar-se numa identidade fragmentada, tendo o sujeito várias identidades. A partir disso, Stuart Hall vai dizer que surge o sujeito pós-moderno, aquele que não tem uma identidade fixa, ele afirma que:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2011, p. 13).

Dessa forma, uma série de questões são responsáveis pela constituição e manutenção da identidade dos brincantes, esses elementos são, por muitas vezes, o que os atravessam, por exemplo, a religiosidade, o território, questões de classe, raça, gênero, sexualidade.

### **3.1. A Poesia**

Mário de Andrade (2002), Ayala (2000), Azevêdo (2000) e Amorim (2008), falam em uma “literatura do coco”. Sabemos que algumas características, podemos assim dizer, são pilares da brincadeira, citamos como exemplo a música, a dança e a poesia. Porém, podemos encontrar cocos sem o elemento da dança, também como variedades de ritmos e instrumentos, mas sem a poesia não existiriam os cocos.

Mário de Andrade (2002), se dedica principalmente nos registros dessas poesias dos cocos, catalogando diversos versos, no qual se impressiona com a riqueza das letras, as estruturas e assuntos que são carregados nos versos feitos pelos coquistas. Podemos encontrar uma diversidade de assuntos nos cocos, porém, os principais assuntos são os temas que atravessam os próprios coquistas, “as rimas são abundantes; os temas são muito diversos e versam desde a realidade do cantador, seu dia-a-dia, o trabalho, os amores, até fatos históricos marcantes ou pitorescos” (AZEVEDO, 2000, p. 123). O que se percebe é que, diferente de outras manifestações, os cocos não apresentam apenas a necessidade de rima em sua poesia, nela também se encontram ironias, sutilezas e críticas.

Ao não obedecer literalmente às normas cultas e tratarem de assuntos relacionados às vivências populares, muitos dos cocos podem ser taxados como "confusos", de modo que não apresentam lógica. Porém, Mário de Andrade (2002) defende o contrário, para o autor;

O indivíduo popular (...) sujeito ao mecanismo intelectual do povo (...) possui uma maneira de pensar que por mais ilógica que pareça, é sempre lógica. (...) O indivíduo popular jamais é ilógico. (...) o povo não compreende criticamente os raciocínios paralógicos que ele próprio faz sobretudo em versos, porém esses raciocínios aparentemente idiotas, penetram nas partes profundas do ser, são sentidos e possuem uma evidência prá qual concorrem os fenômenos da sensação (fisiológicos) do sentimento (psicológicos) e da subconsciência (ANDRADE, 2002, p. 349).

Obviamente, quem não compreende os sentidos das poesias populares, como as dos cocos, estão por sua vez desconectados, como diz Mário de Andrade são indivíduos “despopularizados”, no caso, digamos que essas pessoas “não percebem os sentidos porque não compartilham os mesmos códigos culturais dos coquistas” (AMORIM, 2008, p. 78). Dessa forma, podemos compreender que os cocos apresentam sentidos bem mais complexos, “importante se faz apreciar os cocos com bastante cuidado, pois a aparente falta de sentido dos versos pode, na verdade, ocultar uma gama imensa de sugestões e intenções (AZEVEDO, 2000, p. 131).

Como já comentamos em outro momento, quando Mário de Andrade descreve a forma poética dos cocos ele identifica em sua estrutura a necessidade do diálogo entre o coro e



solista, a partir disso é possível encontrar diversas configurações, como quadras<sup>8</sup>, dísticos<sup>9</sup>, tercetos<sup>10</sup> ou apenas um verso intercalado entre solista e coro. No caso das quadras “geralmente, as quadras solistas são intercaladas por outra coral, que pode ser sempre a mesma, com alguma variação, equivalendo a um estribilho ou refrão” (AZEVEDO, 2000, p. 125). Porém, é possível também encontrar uma quadra feita pelo solista e o coro ser de apenas um verso, nos cocos não existe uma padronização de como se estrutura a poesia, pois “as variações são, de fato, muito diversas” (AZEVEDO, 2000, p. 128).

Nas poesias feitas pelos grupos de Fortaleza não é diferente, é possível identificar uma diversidade de estruturas da poesia, a seguir trarei alguns cocos autorais dos grupos *Na Quebrada do Coco* e *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*. É importante salientar que aqui trago apenas os cocos que são de autoria própria dos dois grupos, mas isso não significa que os mesmos não cantem músicas oriundas de outras localidades ou mestres.

Vejamus esse exemplo, aqui o coro traz três versos e o/a solista dois versos, mantendo a mesma estrutura do coro e solo, onde se traz versos heptassílabo<sup>11</sup>:

**Coro** - Venha que tô te chamando  
 Venha que eu quero quebrar  
 Venha que tô te chamando  
**Solo** - Na batida do pandeiro  
 Na pegada do ganzá  
 [*Venha que tô te chamando* - Laís Santos / João Cortez]

Em outro exemplo, vemos uma estrutura onde o solo e o coro intercalam com apenas um verso, no caso, o coro sempre traz um verso fixo enquanto o solo pode tanto apresentar versos prontos ou de improviso:

**Solo** - Esse balanço é pesado e a língua afiada  
**Coro** - É o coco do na quebrada, é o coco do na quebrada.  
**Solo** - Eu aprendi com os antigos que meu verso é uma facada  
**Coro** - É o coco do na quebrada, é o coco do na quebrada.  
**Solo** - Preconceito, intolerância isso aí não tá com nada  
**Coro** - É o coco do na quebrada, é o coco do na quebrada.  
**Solo** - Eu vou cantando noite e dia vou sem medo de errar  
**Coro** - É o coco do na quebrada, é o coco do na quebrada.  
**Solo** - Daqui eu posso sentir o vento isso é coco no Ceará  
**Coro** - É o coco do na quebrada, é o coco do na quebrada.  
 [*Coco do na quebrada* - Lucas Vidal]

<sup>8</sup> Estrofe que possui quatro versos.

<sup>9</sup> Estrofe que possui dois versos que rimam entre si.

<sup>10</sup> Estrofe que possui três versos.

<sup>11</sup> Verso de 7 sílabas poéticas.

Veja que os versos definem as ideias, características e bandeiras defendidas pelos brincantes do *Na Quebrada do Coco*, ao dizer que “Esse balanço é pesado”, a afirmação está falando que a sonoridade do grupo é impactante, encorpada. O termo “língua afiada” quer dizer que o/a cantador/a fala o que tem que ser dito, é sincero, fala com convicção o que acredita, sem medo de julgamento.

Outro ponto interessante é que o verso posiciona o grupo em um determinado lugar de militância social, quando o verso diz “preconceito, intolerância isso aí não tá com nada”, o grupo se coloca em uma posição de defesa das minorias sociais, combatendo o racismo, a LGBTfobia, o racismo religioso e o sexismo.

Percebemos essa mesma posição nos versos cantados pelo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, em que reafirma tanto a identidade negra, como a identidade religiosa que o grupo carrega, vejamos:

**Coro** - Não venha tirar o terreiro do meu sangue  
Pois eu sou desse jeito  
Meu sangue é de preto  
E não pode mudar.

Em outro trecho, os versos narram a resistência dos povos de terreiro, no qual ao longo dos anos sofre a violência da imposição hegemônica da religiosidade cristã, branca e eurocêntrica. Vejamos:

**Solo** - Não quero me adaptar aos teus costumes, tua fé  
Eu não quero ser do jeito que você quer  
Meu terreiro é santo e não me venha duvidar  
Deus falta em ninguém e a meu coração ele sabe falar.  
[*Sangue de Preto* - Liana Cavalcante]

Além de perceber a resistência a um padrão social, como religioso, o trecho finaliza com a reafirmação de sua religiosidade calcada no terreiro. Isso escancara a possibilidade de uma religiosidade múltipla, onde as pessoas podem exercer sua fé em ambientes distintos, estando de toda forma em um espaço de santidade, desmistificando assim, a ideia preconceituosa de que a possibilidade de devoção só se dá no viés cristão.

Para que possamos perceber a pluralidade das estruturas das poesias dos cocos, trago outro exemplo. Neste temos um refrão que é cantado pelo/a solista e repetido pelo coro, o solo e o coro também intercalam, porém o diferencial está no fato de que o coro repete a mesma embolada feita pelo/a solista.

**Solo** - Ô maria eu quero falar com você.

**Coro** - Ô maria eu quero falar com você.

**Solo** - Chega pra perto  
Que o coco tá te chamando  
E o na quebrada tá tocando  
Bota o povo pra moer.

**Coro** - Chega pra perto  
Que o coco tá te chamando  
E o na quebrada tá tocando  
Bota o povo pra moer.

[Ô Maria - Laís Santos]

Este é um caso em que o coro responde o/a solista com a embolada, isso geralmente não acontece, o que temos nesse exemplo é um refrão e uma embolada fixa, permitindo com que o coro, possa assim, responder a mesma embolada, se fosse de improviso, desconfio que não seria possível o coro responder com a mesma embolada improvisada.

Alguns assuntos são tão presentes nas poesias dos cocos que o folclorista Mário de Andrade classifica os cocos a partir dos assuntos. Utilizando essa forma de categorização podemos encontrar *Cocos da terra*, onde se subdivide em *cocos geográficos*, *cocos meteorológicos*, *cocos dos vegetais* e *cocos atlânticos*. Temos os *Cocos de engenho*, *Cocos da mulher*, *Cocos dos homens*, *Cocos dos Bichos* e por fim, *Cocos de coisas e de vários assuntos*. Isso se dá pelo fato de que o folclorista estava mais preocupado, principalmente, com as poesias dos cocos. A dança, o batuque e outros elementos que atravessam a brincadeira não faziam parte da preocupação de Mário de Andrade.

Nos cocos autorais dos dois grupos estudados, encontramos também uma pluralidade de assuntos, cocos que falam de amor, problemas sociais, sobre a própria manifestação cultural, encontra-se também cocos que remetem ao mar, porém, se destacam sobretudo os cocos feitos para orixás, principalmente para Iemanjá, no qual ambos os grupos têm devoção. Neste percebemos uma estrutura em que existem duas configurações de solo, um solo é composto por um verso de 18 sílabas poéticas e outro solo composto por quatro versos de 7 sílabas poéticas, formando uma quadra, vejamos:

**Coro:** Iemanjá a rainha do mar

**Solo:** Trai-me força e certeza para no caminho eu não fraquejar

**Coro:** Iemanjá oh doce iabá

**Solo:** Vou cantando os encantos dessa mãe sereia, rainha do mar

**Solo:** Vou cantando esse coco  
Na cabeça agora  
Vou saudando mãe d'água  
Que é nossa senhora.

[Mãe do mar - Lucas Vidal]

Os dois grupos mantêm uma forte ligação com Iemanjá, com o mar, com esse universo, sendo um dos assuntos mais abordados nas letras dos grupos. Laís mobilizadora do *Na Quebrada do Coco* comenta:

As nossas letras tem essa conexão com o mar, essa relação com com Iemanjá com o mar é muito forte. Para mim, desse lugar do mar lá do Morro Branco (..) A gente tem muitas músicas e vem dessa relação, por exemplo, muitas músicas vem na praia quando a gente tá se banhando no mar, quando a gente tá ali, então tem essa conexão. (Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

O grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, inicia sempre a brincadeira, seja em rodas ou em shows, com uma música dedicada a Iemanjá, trago um trecho:

**Solo:** Toca tambor, toca tambor  
**Coro:** Toca tambor  
**Solo:** Toca tambor da cor do mar  
 Toca tambor, toca tambor  
**Coro:** Toca tambor  
**Solo:** Toca tambor pra Iemanjá.

Ao mesmo tempo, a música é um pedido de permissão a Oxalá para iniciar a brincadeira, como podemos ver nos próximos versos:

**Solo:** Eu vim pedir permissão  
**Coro:** Permissão  
**Solo** Permissão a Oxalá  
 Para tocar o tambor  
**Coro:** Para tocar o tambor  
**Solo:** Para dançar e cantar.  
 [*Toca tambor* - Hesse Santana]

Segundo Hesse Santana, compositor da música, os versos vieram como resposta ao racismo religioso sofrido pelo grupo alguns anos atrás, a música reafirma a identidade do grupo, além de deixar claro que ninguém pode silenciar o batuque, a não ser os próprios orixás reverenciados, como diz em outro trecho “quando o tambor não tocar (não tocar)/será vontade de oxalá”. Hesse Santana em entrevista destacou que:

Quando eu compus essa música do “Toca tambor”, era na época que a gente tava sofrendo muita, mas era muita intolerância religiosa, era muita mesmo. E essa música “Toca Tambor”[...]Veio justamente de resposta às pessoas que tavam fazendo as coisas, tipo silenciou, não teve mais desdobramento depois dessa música. (Hesse Santana, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Ainda no campo dos cocos que remetem à religiosidade, trago um coco de louvação composto para São Benedito, um santo negro católico, filho de uma família de escravizados na Itália, vindo da Etiópia, segundo algumas narrativas. É protetor dos negros descendentes dos povos oriundos do continente Africano. Na Umbanda São Benedito é representado por Ossain, o orixá da cura. O coco remete inclusive à proteção da população negra:

**Solo:** É mandinga<sup>12</sup> de São Benedito  
**Coro:** É mandinga de São Benedito  
**Solo:** Êêê meu padrinho protege os pretos dos seus inimigo  
**Coro:** Êêê meu padrinho protege os pretos dos seus inimigo

**Solo:** Esse coco que vou te ofertar  
 Vai no balanço desse ganzá  
 Me responda com palma de mão  
 Esse coco que é louvação.  
 [São Benedito - Lucas Vidal]

Trarei no próximo capítulo essa ligação dos grupos com as religiosidades afro-brasileiras. Seguindo sobre a pluralidade de assuntos, um dos cocos me chamou bastante atenção, nele encontram-se versos no qual afirmam a existência da brincadeira no estado do Ceará, além de citar algumas modalidades da brincadeira que podemos encontrar no Nordeste.

**Solo:** Agora eu vou te dizer  
 agora eu vou te mostrar  
 se pensa que aqui não tem coco  
 tem coco no Ceará.

**Solo:** Eu vou te dizer, eu vou te mostrar  
**Coro:** Tem coco no Ceará.  
**Solo:** Eu vou te dizer, eu vou te mostrar  
**Coro:** Tem coco no Ceará.

Nos próximos versos é citado algumas comunidades que podemos encontrar a brincadeira, vejamos:

**Solo:** Tem coco na Majorlândia  
 Em Canoa tem também  
 Tem coco no Trairi  
 Tem coco lá no Pecém.

Como já dito, algumas modalidades são mencionadas nos versos do/a solista:

**Solo:** Eu brinco coco de roda

---

<sup>12</sup> Mandinga significa magia, simpatia ou feitiço.

E vou dando umbigada  
 Danço meu sapateado  
 é no balanço da jangada  
 [*Coco no Ceará* - Lucas Vidal / Samara Garcia]

Aqui no Ceará, até onde sei, os demais grupos do estado não costumam utilizar a umbigada<sup>13</sup>, como é comum no tambor de crioula ou samba de roda ou cocos de outros estados, não descarto a possibilidade de que algum grupo realize a prática, porém nas brincadeiras do *Na Quebrada do Coco* já existe a presença do ato. Já o sapateado é comum nos cocos de praia, principalmente no coco de Iguape. Acredito que, por isso, o último verso referencia o pescador.

Por fim, como não poderia faltar, um dos assuntos que sempre está presente nos versos dos cocos é o “amor”. Não seria diferente nos cocos de Fortaleza, como canta o coro de uma música interpretada pelo *Na Quebrada do Coco*:

**Coro** - Meu amor, vou lhe dizer  
 não existe dor maior que saudade de você.  
 [*Meu amor* - Laís Santos]

As poesias dos cocos de Fortaleza, compostas por ambos os grupos, ora se aproximam e ora se distanciam dos cocos registrados por outros cientistas sociais e folcloristas, porém, percebe-se que não há uma necessidade obrigatória de seguir um padrão de versos e motes (refrão), onde obedece a uma norma fixa de sílabas poéticas, em algumas músicas aparecem em outras não.

É importante destacar o papel político desenvolvido nas letras compostas pelos grupos, em que se apresenta como uma importante ferramenta de denúncia social e afirmação de identidade, pautando demandas urgentes que são vivenciadas no corpo, na alma e na vida dos brincantes.

### 3.2 *A música e as danças.*

#### **A música**

A diversidade da musicalidade brasileira de tradição afro-brasileira ao longo do tempo foi pautada por uma ideia de miscigenação a partir da “mistura de culturas”. Esse pensamento social é responsável pelo o que podemos chamar de “clichês de africanidades: ‘é

---

<sup>13</sup> Na dança, é o ato da pessoa que vai entrar na roda fazer o movimento de encostar o umbigo no umbigo da pessoa que está dançando, essa sai da roda e fica quem acabou de entrar.

uma música cheia de ritmo’, ‘é percussiva’, ‘alegre’. Ao lado destes adjetivos, que seriam positivos”, (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 88) por outro lado surgiram classificações negativas, em que se caracteriza uma ideia de que essas musicalidades afro-brasileiras são “primitivas”, “musicalmente pobres” e “ruidosa”.

Parto da compreensão de que na música não existe uma fusão total de diferentes elementos culturais que permitam o apagamento de estruturas, estilo e marcas originárias, pois, “a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente, ao passado” (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 88). A musicalidade presente na religiosidade e nas brincadeiras afro-brasileiras e indígenas estão para além de sonoridades e fenômenos acústicos, nela está envolvida a tradição, o conhecimentos, os saberes, os ensinamentos, as culturas, os movimentos, as linguagens, os gestos, os estilos de vida, a ancestralidade. Dessa forma, “sua dimensão não se limita, portanto, ao fenômeno musical” (OLIVEIRA PINTO, 1999, p. 88).

A musicalidade dos cocos é marcada pelo som percussivo, solos e coros, pois tem uma forte presença de “instrumentos de percussão, rítmicos, e pelas vozes do solista e do coro, melódicas. Não é comum encontrar instrumentos harmônicos nos cocos” (AMORIM, 2008, p. 64). Porém, não descarto a possibilidade da inserção de instrumentos melódicos, inclusive, mestres/as e grupos na qual participam de produções fonográficas, acabam tendo inserção de instrumentos melódicos como o violão no fonograma.

Mário de Andrade (2002), como já trouxe em outro momento, identificou que a divisão de tempo de cada compasso dos cocos é em ritmo binário de 2/4, podendo ser encontrado nos cocos compassos como 6/8 e 4/4. Os cocos apresentam melodias simples, geralmente, contendo um caráter responsorial onde “há uma melodia solo (em forma de pergunta), e esta ou outra melodia, é repetida em coro de refrão, em uníssono com o mesmo texto da primeira ou outro texto, em forma de resposta” (ROSA SOBRINHO, 2006, p. 173). Existe nos cocos uma riqueza rítmica e melódica, como não se prendem às normas clássicas da teoria musical, os coquistas acabam por explorar uma infinidade de possibilidades de forma consciente ou inconscientemente. Vejamos:

É uma melodia cantada sem floreios, sem impositação, mas com vigor peculiar. Ainda que haja simplicidade na melodia do coco, ao mesmo tempo verificam-se intrincadas frases melódicas que enunciam junto com a poesia, a constituição de nuances rítmicas e seqüências intervalares complexas, demonstrando a presença freqüente de sínopes e contra-tempos (ROSA SOBRINHO, 2006, p. 173).

Por isso é possível encontrar diferentes melodias entre o solo e a resposta, e por essa afinidade, a rítmica dos cocos pode apresentar presenças de síncopes<sup>14</sup>, contra-tempo<sup>15</sup>, intervalos<sup>16</sup>, dessa forma “a sutileza e a dificuldade rítmica dos cocos é formidável” (ANDRADE, 2002, p. 366). Os cocos não se prendem a padronização rítmica e de compasso<sup>17</sup>, a musicalidade dos cocos se apresentam de uma maneira liberta das amarras das normas musicais do ocidente, pois “nos cocos se dá não a inexistência do compasso, mas uma libertação muito maior. Não há conflito entre ritmo e o compasso. Mas o ritmo às vezes é realmente livre, não combate o compasso porque *prescinde* deste” (ANDRADE, 2002, p. 366).

Outro elemento característico na musicalidade dos cocos é a variação do andamento<sup>18</sup>, ora podendo ser mais rápido, ora podendo ser mais lento, seja entre a intercalação do solo e coro ou simplesmente no final da música onde há uma aceleração da percussão para encerrar a música. Os cocos de Fortaleza, em ambos os grupos, apresentam essas características, em algumas músicas mais acentuadamente, em outras nem tanto, porém a questão é que não existe uma padronização da musicalidade dos cocos.

Os estudos da etnomusicologia africana e, assim como, as pesquisas brasileiras apontam para uma estrutura sonora que atravessa a história e marca a musicalidade afro-brasileira. Oliveira Pinto (1999) fala em: Pulsação mínima (ou pulsação elementar)/Marcação (beat)/Linha rítmica ou ritmo guia (time-line-pattern)/Flutuação de motivos rítmicos/Melodias tímbricas/Sequências de movimentos organizados/Cruzamentos (de linhas sonoras e de ritmos)/Rede flexível da trama musical/Regras do conjunto/Oralidades do ritmo/Cor do som e sonoridades. Podendo classificar também outras estruturas, ao longo de seu trabalho o autor se dedica em esmiuçar cada ponto, não irei entrar em detalhes pois não é minha a proposta.

A sonoridade dos dois grupos apesar de carregarem alguns desses elementos, ora se aproximam e ora se divergem, seja pelo fato da orquestra ser composta por instrumentos mais distintos. A sonoridade do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* lembra bastante a sonoridade dos terreiros, a Timba acaba por aproximar a musicalidade dos terreiros com a brincadeira feita pelo grupo. Em alguns momentos alguns integrantes chegaram a me relatar essa semelhança da

---

<sup>14</sup> Elemento ou trecho rítmico que se caracteriza pelo deslocamento da acentuação da parte fraca do tempo para a parte forte do tempo.

<sup>15</sup> Acento métrico executado em uma pulsação fraca do compasso ou em uma parte fraca de uma pulsação e pode ser apresentada de formas diferentes, com pausas ou sinais de acentuação.

<sup>16</sup> A distância entre duas notas musicais.

<sup>17</sup> Divisão da música em intervalos de tempo iguais.

<sup>18</sup> Velocidade em que um compasso deve ser executado.



musicalidade da Jurema/Umbanda com a sonoridade feita pelo grupo. O que percebemos é que o grupo bebe da musicalidade dos terreiros, trazendo-a para a brincadeira.

Outro elemento que aproxima é o fato do grupo em boa parte do seu repertório musical ser composto por pontos de Umbanda e Jurema. Liana Cavalcante relata em entrevista:

por conta da nossa religião, que a gente é de Umbanda e de Jurema. A gente já cantava muito ponto, então já era um elemento que a gente já trabalhava. De cantar pontos em ritmo de coco, inclusive em outros, em outras manifestações assim da cidade que a galera se reúne e toca, eh... era uma coisa que era uma prática que a gente já havia assim. A inserção desses pontos que são de religião de matriz africana tocada em ritmo de coco. (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

O grupo apresenta um cuidado em cantar pontos, tendo a preocupação de consultar, rever quais pontos podem ser tocados, pois os pontos são elementos fundamentais na identidade do grupo, então é necessário ter uma responsabilidade com a inserção de pontos no repertório do grupo, não se canta qualquer ponto em qualquer local ou qualquer contexto, vejamos:

até mesmo dentro da espiritualidade, a gente teve que ir falar com as entidades, a gente teve que ir pedir permissão para trocar determinado tipo de ponto. Porque a gente que é de axé, que é de casa de axé, que trabalha com a espiritualidade. A gente sabe que determinado tipo de ponto, determinado tipo de, eh... manipular determinado tipo de energia em rua, já é uma situação assim delicada, né? E aí você tem que ter responsabilidade e segurança tanto com você quanto para as pessoas que estão ali né, brincando. E aí a gente fez essa movimentação de ir falar com as entidades de pedir permissão, de ter essa segurança para num... Enfim, para não tá por aí fazendo besteira. (Hesse Santana, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Entre os integrantes do grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, tem a presença de Elizario, que é pai de santo do terreiro de Jurema e Umbanda que o grupo frequenta, ele desenvolve um papel fundamental na orientação do grupo.

tem o pai que acompanha, quando tem um ponto que ele acha muito pesado, muito forte para ser tocado em determinados lugares, ele fala, "porque invés desse vocês não tocam esse, porque esse é muito pesado. Esse é muito assim, talvez uma pessoa escute, não entenda ou talvez vai gerar energia tal que não vai ser legal para roda". Ele faz toda uma orientação assim também. (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Nas rodas de cocos que acontecem em Fortaleza, sejam elas organizadas pelos grupos ou ocorridas espontaneamente, depois de alguma outra atividade, sempre iremos encontrar pessoas cantando pontos da Umbanda/Jurema/Candomblé. Há uma crescente de grupos e pessoas cantando pontos nas rodas, isso não é nenhuma novidade, porém acredito que com responsabilidade acaba por contribuir na militância contra o racismo religioso, criando

dessa forma uma rede de proteção, como relata Hesse Santana, “a gente meio que tá numa rede de proteção, para que a gente continue tocando ponto”.

A sonoridade do grupo *Na Quebrada do Coco* talvez pela forte presença da alfaia (desconheço inclusive outro grupo no Ceará que toca com alfaia) e sua marcação que se aproxima bastante da sonoridade dos cocos de Pernambuco, ora se distancia e ora se aproxima dos cocos do Ceará, o grupo acaba por imprimir a sua própria identidade através das sonoridades possíveis, seja por influência dos cocos do estado ou fora do estado.

A gente tem influências também né? Eu pelo menos não vou mentir que minhas influências são muito pneu, coco do pneu. Tenho uma relação com aquele coco ali que ave maria, a gente já foi algumas vezes pra lá, eu amo o coco do pneu assim e aquela a chamada turma do pneu, Dona Sila, Glorinha do Coco, a gente escuta muito Ana Lúcia, Aurinha do Coco, aquela galera ali né [trecho incompreensível] ali de cima. Então, Ferruge, a Batata também conhecia já, também adoro, (...) eu tenho essas influências, né? E acho que isso se imprime na maneira que a gente toca e canta. (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

Os brincantes de Fortaleza estão através da mescla de elementos, dialogando entre um contexto vivenciado em seus territórios, como também sofrendo influências de brincadeiras de outros locais. Canclini (2015), afirma que “com frequência, sobretudo nas novas gerações, os cruzamentos culturais que vínhamos descrevendo incluem uma reestruturação radical dos vínculos entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o local e o estrangeiro” (CANCLINI, 2015, p. 241).

O grupo além de cantar músicas autorais, cantam músicas de mestre e mestras do estado do Ceará como de outros estados, em um de seus shows que acompanhei, o grupo fez um bloco específico para cantar cocos do Ceará, nesse momento, inclusive, a formação dos instrumentos mudaram, alfaia e conga deram lugar ao cajon e triângulo, o pandeiro e o ganzá permaneceram, porém a sonoridade visivelmente mudou. Mais ao longo do texto na seção 3.3 é descrito sobre os instrumentos.

Lucas Vidal relata, “eu amo uma alfaiazinha cadenciada, mas a gente gosta também de tocar de cantar uns coco no cajon, tanto que no nosso show, tem um bloco só de coco com cajon que a gente faz também né? No formato cocos do litoral, né?”. As sonoridades dos cocos não são uniformes, vários fatores fazem com que os cocos apresentem uma multiplicidade de formatos, seja pela diversidade dos instrumentos utilizados em cada lugar, seja pela “levada” feita pelo tocador, seja pela rítmica. Cada lugar tem sua sonoridade, muitas delas adquirida por processos híbridos.

Oliveira Pinto (2001) traz a música como uma parte importante para o aspecto da corporeidade, no caso, a dança necessita da música. Com isso, o autor afirma que “no ritual a relação entre música e dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito. Aqui também o corpo é suporte de símbolos, o corpo, no entanto, que age e que se movimenta” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 232). O autor traz exemplos do candomblé, onde realiza uma análise da dança dos orixás. Para ele, a análise não se pode limitar a observação superficial, “muito além dessa observação vai a percepção da reciprocidade e das relações estruturais de música e movimento, que são específicas do orixá, de sua dança e mitologia. Vista desta forma, a relação de música e dança é submetida a uma análise estrutural interna” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 233). O autor acredita na dança sendo parte do ritual, como no caso do candomblé, a corporalidade vai moldar em uma etnografia da performance. Isso se aplica também nos cocos, o canto e a dança são elementos do mesmo corpo, interligando e entrelaçando uma à outra. Dito isso iremos agora entrar na discussão da dança nos cocos.

### **As Danças**

As danças, na brincadeira dos cocos, são um dos principais elementos que chamam a atenção do público que assiste a manifestação. A dança é o fio condutor para que haja uma maior integração entre os brincantes e o público, fazendo com que muitos se arrisquem a entrar na brincadeira. Ela é, dessa forma, produtora de emoções, sentimentos e de integração. A ponte que permite com que os sujeitos, mesmo que não sejam pertencentes à tradição dos cocos, se tornem parte fundamental para a execução da mesma. Sendo assim, não podemos compreender a dança apenas como elemento gestual do corpo. Nas performances afro-brasileiras o corpo se apresenta como o centro de tudo, pois “ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo” (LIGIÉRO, 2011, p. 131).

Assim como na ginga, problematizada por Nascimento (2019), compreendemos que o corpo na dança dos cocos também pode ser tratado como “um corpo reflexivo, pensante, conjecturador de sua relação com os mundos material e imaterial que residem em sua existência” (NASCIMENTO, 2019, p. 182). Ginga essa que permite “transbordar o espaço físico e social para projetar-se num mundo ancestral e divinizado onde seres confluem para existência humana” (NASCIMENTO, 2019, p. 182). Podemos perceber o ato da performance da dança, nos cocos, como movimentos que buscam, assim como na ginga, um encontro ancestral e porque não divino?

Ao longo dos anos a dança, como objeto de estudo antropológico, vem sendo abordada de diversas formas. Porém, é a partir dos anos sessenta que a antropologia da dança se consolida como um campo de estudo. Anteriormente, já vinham desenvolvendo estudos sobre a dança. Os próprios autores considerados clássicos da antropologia social, como Evans-Pritchard, Radcliffe-Brown, Malinowski, Franz Boas, Roger Bastide, já referenciavam a dança em seus trabalhos.

Oliveira, V. (2017) aponta que a relação entre a antropologia e a dança, ao longo do tempo, podem ser organizadas em três empreendimentos epistemológicos simplificados: dança e cultura, dança na cultura e dança como cultura, vejamos:

i) o primeiro momento consiste na utilização da dança como elemento capaz de ilustrar e comprovar determinadas teorias e generalizações [dança e cultura]; ii) o segundo momento caracteriza-se por um enfoque da dança, como fenômeno cultural ou um tipo de atividade social, cujas particularidades devem ser observadas e analisadas por consistirem em instrumental precioso para a pesquisa antropológica [dança na cultura]; iii) o terceiro momento revela uma abordagem interdisciplinar, no processo de análise do comportamento humano, agregando dança e antropologia como áreas de conhecimento autônomas e afins [dança como cultura] (OLIVEIRA, V, 2017, p. 06).

A partir dos anos sessenta, os debates feitos pela Antropologia da Dança, começaram a apontar a necessidade de que a Antropologia da Dança passasse de um estudo da dança na cultura, para um estudo da dança como cultura. Com isso, Jean-Michel Beaudet afirma que:

Vemos em que esta última definição é bastante contemporânea: ela permite ver os movimentos como produtores de sentido, de prazeres, de emoções, a dança como transformadora. Os movimentos não são apenas “expressivos”, mas também ao mesmo tempo produzem, criam cultura (BEAUDET, 2018, p. 26).

Beaudet (2008) afirma que definir a Antropologia da Dança apenas como estudo da dança enquanto cultura, de certa maneira, mantém uma forma estática, permitindo que substantivos tendam por essencializar a dança. O autor prioriza a utilização de verbos que possibilitem evitar o risco de reificação essencialista e que possam favorecer uma percepção da motricidade.

Dessa forma, se faz necessário compreender que “a antropologia da dança seria então entender como mover-se cultiva. E mover, dançar, seria uma maneira de fazer da palavra ‘cultura’ um verbo” (BEAUDET, 2018, p. 27). A dança, como um elemento da brincadeira dos

cocos, desloca o sentido de movimento apenas como ação e passa a ser compreendida como um elemento produtor de cultura, pois a partir dela, surgem nos brincantes uma série de sentidos.

Jean-Michel Beaudet acredita que se tomarmos uma sequência de movimentos, seja ela gestos ou dançar, como um texto, seria possível compreendê-la por três perspectivas analíticas. A primeira, como um sistema de movimentos, mesmo compreendendo que a noção de sistema dentro das ciências humanas está ligada ao estruturalismo, o autor acredita que com uma análise diferencial seja possível fugir dos riscos do evolucionismo e funcionalismo.

A primeira noção que surge é a de sistema de movimentos. Um movimento qualquer, um jeito de andar, de se sentar, de falar, de carregar uma criança, mas também uma dança, um repertório ou um tipo de dança, essas diferentes ações e posturas se inscrevem em um conjunto, um todo ao mesmo tempo constante e coerente (BEAUDET, 2018, p. 27).

A segunda perspectiva analítica, trazida pelo autor, é a semântica. Com ela é possível ter uma definição eficaz da dança. Mesmo que parcialmente, a dança vem se apresentar como uma linguagem sensível fundada nos movimentos corporais. Pois nessa perspectiva, é possível “afirmar que a dança pode produzir sentido. Ou seja - e já é alguma coisa aceitarmos todas as consequências disso -, movimentos, unidades ou grupos de movimentos podem ser considerados a face significativa de um conteúdo semântico” (BEAUDET, 2018, p. 28).

Já a terceira forma analítica, trazida pelo autor, vem refletir sobre a relação da dança com os atores envolvidos, seja os dançantes ou os espectadores. A dança nesse caso é compreendida como evento e seu ato é produtor de emoções aos envolvidos, vejamos:

Consideramos aqui a dança como evento. Em que dançar faz coisas, produz estados emocionais, sensíveis, nas pessoas que dançam ou assistem. Vimos que os movimentos da dança devem ser entendidos num conjunto mais vasto, no que seria um sistema de movimentos que compreende, por exemplo, dêiticos gestuais, a marcha, as formas de sentar, de se atirar como arco e flecha, etc (BEAUDET, 2018, p. 28).

A dança, na brincadeira do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar e Na Quebrada do Coco*, apresenta uma dinâmica de que quando está em caráter de show, acabam sendo semelhantes, pois a dança passa a ser exercida também pelo próprio público. Vejamos o caso do grupo *Na Quebrada do Coco*, no qual tem quatro integrantes. Os mesmos, por questões numéricas, não conseguem desenvolver o canto, o batuque e a dança ao mesmo tempo, com isso, quem passa a desenvolver esse papel de dançante é o público, como afirmou Laís Santos em entrevista, “nossos dançantes são os nossos brincantes”.

O público, em boa parte das vezes, é formado por pessoas que acompanham o grupo, que estão constantemente presentes nas rodas organizadas, sendo, dessa forma, também brincantes. “A gente sempre conta, assim com aqueles brincantes chaves, ‘amiga vai ter roda, fortalece a roda lá pelo amor de Deus’, a gente sempre convida umas pessoas”, conta Lucas Vidal. “As performances africanas e ameríndias dentro do contexto estritamente lúdico ou religioso, ou ambos, só se completam com a participação da comunidade” (LIGIÉRO, 2019, p. 86). No caso dos cocos não é diferente, porém, no contexto do grupo, a comunidade é formada pelas pessoas que acompanham a brincadeira, o próprio público que não somente assiste, mas também participa da manifestação.

Dois pontos impossibilitam que o grupo em sua formação se apresente com dançantes fixos. O primeiro motivo, como já citei, é o número de integrantes. O segundo motivo é a dificuldade de manter um grupo grande, pois é preciso considerar a logística, questões financeiras e organizacionais. Porém, o fato de não ter dançantes fixos não significa que a dança não aconteça.

ter um grupo grande é uma dinâmica difícil para se apresentar, para poder se movimentar para tudo isso, né? E aí, não é que a gente não dance, é porque não pode fazer tudo na roda, né? Não tem como. A gente dança também, [...] então o nosso processo, sempre nos nossos shows, e aí, é um processo também de formação, de que a roda se mantenha pelas pessoas que estão ali, a gente pede “puxa a roda, entra aí de dois em dois, vamos lá gente não deixa a roda morrer” (Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

É possível perceber uma preocupação dos membros do grupo de minimamente apresentar uns passos básicos e a composição que configura a brincadeira, “puxa a roda”, é uma tentativa de que o público compreenda que os mesmos fazem parte da brincadeira e que para ela acontecer é preciso minimamente ter uma configuração. No caso, dança de “dois em dois” como se costuma chamar, duas pessoas no centro de uma roda, após dançar, saem e dão lugar a outras duas pessoas. A roda é uma das principais características encontradas nos rituais e manifestações afro-brasileiras. Herança, obviamente, das mais diversas tradições, dos rituais e das danças dos variados povos escravizados do continente africano trazidos para o Brasil. Geralmente é Laís e Lucas que demonstram, como conta Lucas Vidal: “a gente sempre simula né? Nos shows geralmente a gente desce do palco, faz uma rodinha ali ou então faz um momentozinho de firula em alguns shows.”

Existe uma dinâmica livre da brincadeira, permitindo com que as pessoas dançam sem precisar de passos ou estrutura como círculo, fileira ou qualquer outra forma que muitos grupos de cocos apresentam. Em uma das observações da brincadeira que pude participar,

percebi que geralmente as pessoas fazem passos de diversas formas. Ao participar de uma roda observei que alguns passos lembravam dos cocos de Pernambuco, outros lembravam os sapateados no litoral cearense e haviam os brincantes que dançavam sem passos padrões. Porém, é bem comum nas brincadeiras do *Na Quebrada do Coco*, os brincantes fazerem um passo no qual a pessoa dá três passos pra trás e três passos pra frente, geralmente, o pé direito marcando a primeira e última pisada, mas podendo ser também o pé esquerdo.

Essa pluralidade se dá pelo fato das pessoas aprenderem a dançar umas com as outras naquele momento da brincadeira, a partir da observação o público vai criando, através das referências que conhecem, sua forma de dançar. Diferente de grupos que têm os seus dançadores fixos, um passo padrão e configuração da roda definida pelos membros dos grupos, onde o público passa reproduz o padrão que vê. Assim como nos batuques desenvolvidos pelas diversas etnias africanas e seus descendentes no séc. XIX, “não obedeciam a regras fixas e se desenvolviam de acordo como o desejo dos dançarinos e músicos” (LIGIÉRO, 2011, p. 143), porém sempre com a presença do batuque, da dança e do canto. A brincadeira do *Na Quebrada do Coco* não segue normas fixas ou estrutura, os participantes colocam seu corpo a disposição para a brincadeira que vai acontecendo a partir do tom dado pelo grupo e público.

Nas culturas afro-brasileiras e ameríndias, sejam elas brincadeiras ou práticas religiosas, a dança, na maioria das vezes, é um elemento primordial de seu ritual. Aqueles que se inserem passam pelo processo de aprendizagem a partir da própria vivência, observando os outros, arriscando os primeiros passos ou sendo acompanhados por uma figura mais experiente. Pode-se dizer que as danças que estão inseridas no contexto afro-ameríndio requerem uma vivência prática do indivíduo para desenvolver a aprendizagem.

Ligiéro (2019) diz até que “Orixá também aprende a dançar”, o autor narra a partir de suas vivências em terreiro de candomblé, que já observou tanto em rituais públicos como privados “pais e mães de santo dançando ao lado do *iaôs*<sup>19</sup> incorporados e lhes mostrando com exatidão cada movimento e coreografia adequada para cada momento do canto” (LIGIÉRO, 2019, p. 48). O autor acrescenta ainda que “mesmo de olhos fechados, o *iaô* incorporado, quando percebia a presença do mestre ao seu lado e notava que estava fora do tom na sua dança, ou com movimentos desordenados, imediatamente se adaptava aos movimentos e ao ritmo dado pelo mestre que o ladeava” (LIGIÉRO, 2019, p. 48).

---

<sup>19</sup> Filhos-de-santo que já são iniciados na feitura do santo, porém ainda não completaram o período de 7 anos da iniciação. É durante esses 7 anos que se vai aprender os preceitos, as rezas e os segredos confiados aos iniciados.

O grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* tem os seus dançadores fixos, hoje poucos dançadores, em torno de duas a quatro pessoas ficam responsáveis pela a dança, variando de acordo com a disponibilidade. A dança na brincadeira começa da seguinte forma: Com os dançadores em círculo, um por um, dançam livremente no centro da roda, se faz duas rodadas de dança, na terceira já ocorre o convite, que consiste no ato da pessoa que está dançando no centro da roda, convidar outra pessoa para entrar também no centro da roda e as duas dançarem juntas. Logo depois, a primeira que entrou sai do centro e volta para a roda, mas que ficou faz o convite a outra pessoa da roda para dançar com ela no centro, e assim por diante.

Em um dos momentos que estive participando da brincadeira com o grupo, Liana ensinou alguns passos que são feitos por eles, esses passos apresentam pisadas diferentes, ela contou que inicialmente com influência da brincadeira do boi, em que os integrantes também brincam, utilizavam um passo parecido com os passos da brincadeira do boi, mas adaptando para o coco.

Um passo interessante é o do caranguejo, no qual a pessoa fica com as mãos e pés no chão, com o corpo para cima e dança imitando um caranguejo. Esse passo é no ritmo do batuque, daí a pessoa que está dançando desafia outra a dançar o mesmo passo também e assim por diante. O passo é executado quando se canta um coco autoral do grupo que foi composta junto com brincantes do Quilombo do Cumbe, uma comunidade quilombola localizada no litoral leste do Ceará no município de Aracati. Lembrei do passo do sapinho da lagoa feito pelos dançantes do coco do Trairi, pois tanto o passo do caranguejo como o do sapinho da lagoa imitam os trejeitos e movimentações desses animais. Porém, na maior parte da brincadeira o passo mais utilizado pelo grupo é um que tem uma pisada que lembra a pisada de amassar o barro, onde se bate os pés no chão. O grupo contou que essa pisada mais firme ajuda quando estão dançando na areia da praia.

É possível compreender que, nos cocos, a pisada da dança se apresenta para além do movimento corporal na sua estética coreográfica. E assim, podemos observá-la também como um elemento integrante da musicalidade, até mesmo como instrumento, pois a pisada também produz sonoridade e segue dentro da métrica da música obedecendo a estrutura melódica. Nos cocos de Arcoverde, em Pernambuco, o grupo utiliza o sapateado com tamancas de madeira e uma plataforma também de madeira. O sapateado compõe a sonoridade do batuque, como acontece nos sapateados do samba.

Fazer música com os pés é um convite para que os ancestres venham também dançar, ou pelo menos inspirar e admirar os dançarinos, participando como espectadores. No sapateado do samba, o corpo é uma expressão da dança e a sola do pé, um instrumento



musical. Algumas vezes os pés seguem a batida do pandeiro, o fraseado do violão e do cavaquinho, outras vezes, quebram o ritmo com uma outra batida, como que começando um novo assunto ou uma nova frase musical (LIGIÉRO, 2011, p. 147).

O que pretende-se é compreender o corpo também como elemento da musicalidade, seja pelas palmas de mãos ou pelas pisadas dos passos na dança, por hora, adentram na orquestra composta pelos instrumentos musicais.

### 3.3 Os instrumentos e os figurinos

#### Os instrumentos

É possível encontrar nos cocos uma pluralidade de instrumentos, variando de localidade para localidade e de grupo para grupo. Foi possível observar no primeiro capítulo, através dos estudos apresentados, a pluralidade que é encontrada pelos pesquisadores sobre as composições dos instrumentos. Existe essa diversidade nos dois grupos de Fortaleza. A composição dos instrumentos é distinta, podendo assim, contribuir também para a sonoridade adquirida por cada grupo.

Vamos por parte, os instrumentos utilizados no grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, são: o pandeiro, o caxixi e a timba. O *Pandeiro* é um instrumento de percussão membranofone<sup>20</sup> e seu material pode variar. Possui uma pele que pode ser de animal ou sintética, a mesma é esticada em um aro contendo platinelas, que são pequenas placas de latão ou de bronze. Os pandeiros geralmente mais usados tem um diâmetro de 10, 11 ou 12 polegadas. Podemos encontrar o instrumento em ritmos como o choro, o samba, o pagode, o baião, e também, em manifestações culturais como o próprio coco, a capoeira e entre outros.

Outro instrumento utilizado pelo grupo é o *Caxixi*, que é muito comum na capoeira e, até então, não conhecia nenhum grupo que utilizava nos cocos. O *Caxixi* é um instrumento percussivo idiofone<sup>21</sup>, podemos classificá-lo como um chocalho. Tem origem africana e é constituído por palha, cabaça e sementes. Com esses elementos é feito um pequeno cesto trançado e fechado com uma rodela de cabaça, contendo grãos de sementes dentro.

Por último, o grupo utiliza a *Timba* que “é um instrumento de madeira, em formato cilíndrico, tendo uma das extremidades um diâmetro menor que a outra” (AMORIM, 2008, p.

---

<sup>20</sup> Instrumento que produz som por meio de membranas através da percussão.

<sup>21</sup> Instrumento que produz som pelo próprio corpo do objeto.

71) também é da família dos membranofones. A timba é composta de uma pele sintética esticada em um corpo cilíndrico, que pode ser de madeira ou de metal, tendo em média um diâmetro de 11 até 14 polegadas. Podemos encontrar a timba em blocos de carnaval, afoxés, maracatu e escolas de samba.

Os instrumentos mencionados tem seus tocadores fixos, podendo ter revezamento nos ensaios abertos, mas em momentos de apresentações cada tocador se mantém em seu instrumento fixo. Na estrutura da orquestra no grupo, o timba é o instrumento que mantém o cadenciamento da música. Sendo ele o corpo da musicalidade, que dita o ritmo, o bpm, as pausas, a intensidade e o momento de encerrar a música.

O grupo *Na Quebrada do Coco* utiliza mais instrumentos em sua composição. Encontramos os seguintes instrumentos: pandeiro, ganzá, alfaia, congas, caixa, triângulo, cajon. O pandeiro, no qual foi apresentado anteriormente. O *Ganzá*, que é bastante comum nos grupos de cocos, tanto do sertão como praieiro. Ele é um instrumento de percussão idiofone, e também podemos classificá-lo como chocalho. O instrumento tem o formato de um tubo, podendo ser de metal ou plástico, recheado por dentro com sementes, grãos ou pequenas pedras. O seu tamanho pode variar e é encontrado em diversos ritmos brasileiro.

Outro instrumento marcante utilizado pelo grupo é a *Alfaia*, que é um instrumento membranofone de percussão, feito com pele de animal esticado em um grande arco cilíndrico de madeira, tendo diâmetros de 12 à 24 polegadas. O instrumento geralmente é tocado com duas baquetas em contato com a parte superior. Podemos encontrá-lo em manifestações como maracatu, cirandas e entre outras.

O grupo utiliza também um tambor, nomeado por *Congas*, no qual pode ser tocado de forma solo, em par ou em trio. Porém, eles utilizam um par de congas. O instrumento é feito de pele animal, sendo esticada em um corpo cônico ovulado de madeira, tendo um diâmetro de 9 a 12 polegadas. É medida a partir do diâmetro da pele, tendo uma sonoridade grave-médio e é classificado como um instrumento membranofone, podemos encontrá-lo nos mais diversos ritmos musicais.

Os quatro instrumentos citados acima, são os instrumentos que podemos assim dizer “base” do grupo, porém em determinados momentos se utiliza outros também, seja por conta do arranjo musical ou seja para referenciar os cocos de um determinado local, por exemplo, quando o grupo entra em um bloco de música de cocos de praia, eles mudam a configuração e passam a utilizar o cajon e o triângulo no lugar da alfaia e congas.

A caixa entra como parte do arranjo, é um instrumento de percussão membranofone, em que uma pele sintética é esticada em um corpo cilíndrico de pequena seção, fixas por aros

metálicos, contendo uma pequena esteira de metal em formato de molas na parte inferior do instrumento. Como complemento da caixa, o grupo utiliza o *Prato*, que é um instrumento de percussão idiofone, construído a partir de uma liga de metal feita de bronze, cobre ou prata. O som sai da batida no corpo do instrumento, deixando vibrar livremente.

O *Triângulo*, que também é um instrumento idiofone, possui um formato de triângulo, é feito de aço, alumínio ou ferro. O seu som é obtido através da percussão de um pequeno bastão ao bater no corpo do instrumento, no qual ao segurar com a mão fechada adquire um som e com a mão mais aberta adquire outro som. É bastante comum encontrá-lo em ritmos como o xote, baião, forró, reisados, entre outros ritmos e manifestações.

O *Cajon*, instrumento de origem peruana, é constituído de madeira no formato de uma caixa. Em boa parte dos cajons pode-se encontrar dentro do instrumento uma esteira de metal em formato de molas. O som é obtido com a percussão na parte da frente do instrumento, podendo obter uma sonoridade média ao bater na parte superior e uma sonoridade mais grave ao bater no meio do cajon.

Um elemento muito importante para a sonoridade dos cocos são as *Palmas*, a batida de mão que pode mobilizar uma maior interação entre os brincantes e o público. Conhecida como palma de terreiro ou palma praieira, as palmas podem ter a marcação “1, 2” como também uma marcação em “1, 2, 3”. Considero também, como já comentei anteriormente, a *Pisada* feita pela sola do pé ao chão, um componente dos instrumentos dos cocos, pelo fato da pisada gerar uma sonoridade que segue uma marcação contribuindo no ritmo e compondo o corpo sonoro da musicalidade dos cocos.

Como podemos observar, os instrumentos nos cocos de Fortaleza são compostos por instrumentos Membranofones e Idiofones, dois dos grupos do sistema de classificação de instrumentos musicais chamado *Sistema Hornbostel-Sachs*, esse que foi criado em 1914 pelo etnomusicólogo austríaco Erich Moritz Von Hornbostel e o musicólogo alemão Curt Sachs. O sistema traz mais alguns grupos, como os Aerofones<sup>22</sup>, Cordofones<sup>23</sup> e por último adicionado em outra versão do sistema, os Eletrofones<sup>24</sup>. Esse sistema de classificação é um dos mais aceitos, porém, sabemos de suas limitações, pois “esse sistema apresentou como restrição basicamente a incompletude, por se restringir aos instrumentos europeus e o modo de utilização de alguns instrumentos” (PIRES FILHO, 2009, p. 18). Com isso, não consideram instrumentos que possuem outras formas de adquirirem o som.

---

<sup>22</sup> Instrumentos que produzem som pela vibração do ar.

<sup>23</sup> Instrumentos que produzem som pela vibração de uma ou mais cordas tensionadas.

<sup>24</sup> Instrumentos que produzem som por meios eletrônicos.

## Os Figurinos

É importante compreender que o figurino se configura também como parte central do que chamamos de performance, pois “vestir uma roupa é investir-se de uma performance” (ROCHA, 2014, p. 10). É através das vestimentas que os grupos estabelecem sua identidade, demarcando o seu local enquanto brincantes de manifestações afro ameríndia, pessoas de terreiro, pessoas LGBTQIA+, além de referenciar o território em que se localizam.

Vale ressaltar que os figurinos são utilizados em situações de apresentações, nos ensaios os brincantes usam roupas comuns do dia a dia. O local da apresentação, que podemos chamar de espaço cênico, é o local onde se padroniza a vestimenta do grupo, onde todos os integrantes utilizam. Sendo assim, é de suma importância destacar “os elementos visuais presentes na construção de figurinos, adereços, elementos cenográficos e decorativos na concepção do desenho cênico da performance” (LIGIÉRO, 2019, p. 27-28).

O grupo, *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, utiliza uma vestimenta branca. As mulheres de blusa e saia longa branca e os homens de calça e blusa branca. A escolha da cor branca, segundo os brincantes, se dá pela afirmação da espiritualidade dos integrantes, no qual são de terreiro de jurema e umbanda, “na apresentação é todo mundo de branco, inclusive as crianças também”, diz Liana Cavalcante. O figurino, dessa forma se apresenta como uma ferramenta de demarcação da identidade dos povos de terreiro, vejamos:

Já para demarcar esse lugar, contra a intolerância religiosa, faz questão de se apresentar de branco. Quando a gente pode também com adereços da religião. E é isso, tem essa marca muito fortes, do axé, das pessoas do terreiro, contra essa questão da intolerância, do racismo religioso. (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022)

Podemos perceber que, através do figurino que performam para o público, é possível identificar e demarcar a identidade do grupo, por isso se entende que “a importância da indumentária no processo de constituição das identidades culturais reside no fato de estimular a performance na qual, pode-se dizer, mais do que vestir ou portar certas roupas e objetos, se é investido de significação comportamental” (ROCHA, 2014, p. 10). O grupo utiliza o figurino para pautar uma problemática social, que é o racismo religioso sofrido pelos povos de terreiro. Apresentando, dessa forma, uma das bandeiras que o grupo carrega.

A utilização dos adereços religiosos, como as guias, o fio de conta, o ojá, potencializam a mensagem que o grupo deseja passar para o público. Além de contrapor a

estética folclorizada de roupas com cores muito vibrantes, chamativas, que por muitas vezes se apresenta em grupos de culturas populares.

São muitas as possibilidades de mediação entre o figurino e a performance, sendo estes parte crucial na construção da identidade cultural, de símbolos, gênero e memórias. Vejamos:

A relação indumentária, performance e identidade parece evidente quando se pensa nas mediações que ela promove entre a natureza e a cultura, o sagrado e o profano, o corpo e a alma. Por exemplo, pense na mediação entre o ordinário e o extraordinário que as roupas dos super-heróis performatizam. A indumentária e a performance do toureiro na arena, por sua vez, apresenta dimensões cosmológicas na medida em que dramatiza o embate entre o homem e o animal, o trágico e o sublime, numa “dança viril”. Por outro lado, vestir uma roupa de mulher ou de homem pode ser mais do que um ato de travestismo, pois não se está apenas “desnaturalizando” o sexo, mas se “inventando” um gênero (ROCHA, 2014, p. 12).

O grupo *Na Quebrada do Coco* tem alguns figurinos, porém, ainda estão em processo de criação de um figurino oficial, mas até então esses que são utilizados também apresentam significados em suas cores, além de levantarem questões como gênero e religiosidade. Dois dos figurinos que o grupo utiliza foram adquiridos em parceria com uma loja de moda afrocentrada. Em um dos figurinos, os homens utilizam uma calça pantalona branca, uma blusa branca com detalhes de coco e praia, na cor verde. As mulheres com saia branca e blusa branca com os mesmos detalhes verdes de coco e praia. O outro figurino foi adquirido em parceria com a loja e foi pensado para os emboladores, no caso Laís e Lucas, na apresentação do réveillon de Fortaleza. Sendo um vestido branco para Laís, uma calça pantalona branca e uma blusa branca com estampas rosa para Lucas. Porém o figurino mais usual do grupo tem as cores branca e azul, em entrevista os brincantes explicam porque escolheram essas cores para compor o figurino.

Essa ideia de cores brancas com azuis é justamente porque a gente tá nesse processo de festa e devoção<sup>25</sup>, e aí a gente quer vestir cores também que faça essa alusão a Iemanjá, né? Essa relação com o mar, o sagrado do mar, então a gente também no nosso figurino a gente quer fazer isso, ligar isso (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 12 de Fev. 2022).

Esse figurino é composto com as seguintes peças: calça pantalona azul e blusa branca para os homens, porém Lucas utiliza uma blusa “feminina” de labirinto diferente dos demais. Aqui já percebemos a subversão do que é roupa masculina e roupa feminina. E Laís

---

<sup>25</sup> Festa e Devoção é o nome do show apresentado pelo grupo.

utiliza uma saia longa com duas tonalidades de azul, um azul claro e um azul mais escuro, com uma blusa de labirinto branca.

A proposta pensada pelo grupo *Na Quebrada do Coco* é que o figurino traga em suas cores o simbolismo das coisas que os atravessam, como a espiritualidade dos terreiros, a devoção a Iemanjá, a relação com o mar e a própria cidade. O figurino ainda está em processo de finalização, algumas alterações estão sendo pensadas e feitas pelo grupo. A avó de Laís está contribuindo nesse processo ao fazer os labirintos<sup>26</sup> para as blusas, porém é um processo mais lento, no tempo dela, pelo fato de ser mais uma maneira de distração, pois a mesma já tem uma idade um pouco avançada.

Em outras atividades, como no coco do mês que é organizado pelo grupo, os mesmos não utilizam o figurino, mas geralmente combinam uma cor padrão para que os integrantes utilizem, vejamos:

Roda do mês a gente combina uma cor [...] Mas sempre, mesmo que a gente não vá com o figurino livre, não é assim livre qualquer um vai de um jeito não, a gente pensa antes assim, qual é a cor que a gente vai, qual paleta de cores, como é que vai ficar legal? [...] Por exemplo, naquele dia a gente tinha combinado de preto e branco, [...] então mesmo quando a gente não tá no figurino oficial, a gente se organiza ali para a gente ter uma composição junto enquanto grupo (Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de Fev. 2022).

A vestimenta é pensada em seus mínimos detalhes, desde a roupa até os acessórios que o grupo vai utilizar em cada ocasião, sempre em diálogo com o processo de criação, a espiritualidade, a identidade e as questões que atravessam a brincadeira no contexto vivido pelo grupo.

### ***3.4 É dia de brincadeira.***

#### ***Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar***

No sábado, 09 de outubro de 2021 para ser mais preciso foi dado início ao trabalho de campo, durante a semana vi no Instagram do grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, o retorno das atividades presenciais na Casa das Negas, sede do grupo localizada na Barra do Ceará, em Fortaleza. Era a primeira roda de coco presencial do grupo desde o início da

---

<sup>26</sup> É um ponto de crochê.

pandemia da covid-19. Me organizei para participar e cheguei no horário marcado pelo grupo, às 16h.

Fui recepcionado por Liana e Taciana, que ainda não a conhecia pessoalmente. O grupo estava se organizando para iniciar a brincadeira, enquanto isso, conheci duas crianças, filhos de Liana, Matheus e Rosa. Elas se apresentaram e ficaram ao meu lado conversando sobre suas idades e nomes, ambas são participantes do grupo, dançam e tocam, mas nesse dia o Matheus não quis participar. Em pouco tempo, conheci Demétrius e reencontrei Hesse, que eu já conhecia de outras atividades. A roda de coco aconteceu na calçada da Casa das Negas, hoje fica em duas casas vizinhas, onde os membros residem.

Antes de começar a brincadeira ficamos conversando sobre a pandemia e o andamento da vacinação. Com pouco tempo que estávamos na calçada esperando chegar mais alguém, apareceram duas pessoas que vieram conhecer o grupo. Nos apresentamos e ficamos conversando até o início da brincadeira.

O grupo ofereceu os instrumentos para quem quisesse acompanhar. Fiquei com o pandeiro e os outros dois visitantes foram para a roda dançar. O Demétrius ficou tocando a timba, o Hesse cantou e tocou o pandeiro, a Taciana tocou os caxixis e dançou, a Liana puxou os cocos e dançou, a Rosa também dançou e tocou os caxixis em um momento e todo o grupo fez coro.

Liana explicou o começo da brincadeira, no qual em círculo, um por um, dançam livremente no centro da roda, fazendo duas rodadas de dança e na terceira já ocorre o convite. A pessoa que está dançando no centro da roda, convida outra pessoa para o centro e as duas dançam juntas, logo uma sai e a que ficou faz o convite a outra pessoa, e assim por diante. Após algum tempo tocando e dançando, Liana ensinou em torno de quatro passos diferentes, o que o grupo costuma fazer.

Como a brincadeira estava acontecendo na calçada da Casa das Negas, gerou impacto direto na rua, as pessoas olhavam de longe o batuque e a dança. Em um determinado momento, algumas crianças pararam em frente e ficaram assistindo a brincadeira, com curiosidade ao ver a manifestação permanecerem lá por um bom tempo. Liana as chamou para participar, mas elas envergonhadas não quiseram.

Tatiane, que é brincante do grupo, chegou quase no final da brincadeira. Ela veio para a atividade e trouxe algumas plantas para o grupo, plantas para chá, e também, espada de Santa Bárbara e de São Jorge. Próximo do encerramento fizemos uma rodada de despedida, em que cada pessoa ao ser chamada para a roda dançava um pouco no centro dela.

Ao escurecer, por volta das 17:30h ou 17:40h, a brincadeira foi encerrada e ficamos conversando um pouco. Durante a conversa a Liana falou das músicas, comentou que os membros do grupo são de terreiro, por isso cantam pontos de orixás e quando se apresentam utilizam o branco. O grupo também modificou seu nome, acrescentando a parte “da rainha do mar” remetendo à religiosidade do grupo. O horário já estava apertado para mim e já tinha escurecido, eu iria ainda participar de um sarau que começava às 18h no centro da cidade, então, me despedi do grupo e firmei minha participação na próxima atividade.

\* \* \* \*

No dia 23 de outubro de 2021, faziam 15 dias da última roda de coco, dessa vez a brincadeira estava marcada para acontecer na praia das goiabeiras na Barra do Ceará, já nas proximidades da escolinha de surf. Me organizei e cheguei no horário marcado, às 10h. O Gil estava no ponto de encontro, ele tinha participado da última brincadeira lá na calçada da Casa das Negas e veio participar novamente. O ponto marcado foi em uma barraca de palha de coqueiro, creio que foi feita pela comunidade, pois não funcionava nenhum comércio. Tinham muitas crianças, jovens e adolescentes na praia, uns jogando bola, outros treinando alguma arte marcial que não consegui identificar e claro, crianças tomando banho de mar. Fiquei na barraca conversando com o Gil enquanto o restante do grupo não chegava.

Por volta das 10:20h o grupo chegou. Vieram para brincadeira, o Demétrius, a Liana, o Mateus e a Rosa. Nos cumprimentamos e nos dirigimos para a outra barraca ao lado, esperamos mais um pouco para ver se aparecia mais alguém, pois algumas pessoas tinham confirmado que viriam participar da brincadeira nesse dia. Hesse e Taciana não conseguiram participar. O Hesse teve que ficar em casa para receber uma pessoa que se comprometeu em levar umas doações para a Casa das Negas. Eram doações de roupas para que a casa pudesse doar para pessoas em situação de vulnerabilidade. Já a Taciana tinha saído para resolver algumas questões e falou que ia tentar chegar a tempo para a brincadeira, mas não conseguiu participar. Outras duas pessoas comentaram que iriam, porém também não conseguiram participar.

Fomos para a beira do mar para iniciar a brincadeira, o grupo achou melhor, pois dançar na areia fofa é bem mais cansativo, eles preferem dançar na areia molhada que é bem mais plana, e assim, podem dançar por mais tempo. Iniciamos a brincadeira, o grupo sempre abre com uma música para Iemanjá, música autoral de Hesse, chamada “Toca Tambor”. A dança



iniciou em roda, algo semelhante ao que foi descrito no diário anterior, em que primeiro dança uma pessoa só, e depois de dançar em par, a dupla que está na roda dão as mãos e dançam juntos.

O grupo separou para cantar alguns pontos de mar, a Liana foi nos ensinando as músicas, cantando lento para que pegássemos os coros e depois passava a música com o batuque. Estava marcado do grupo gravar, no dia 25 de outubro, algumas canções em estúdio para compor um LP dos cocos do Ceará que está sendo financiado pelo Sesc, além de que o material também compõe o Sesc Povos do Mar, que é um evento que ocorre anualmente e dentro desse evento acontece o encontro dos cocos. Então, o grupo chamou eu e Gil para irmos juntos ajudar na gravação respondendo os coros. Dessa forma, nos foi ensinado algumas músicas, boa parte das canções são pontos de umbanda, jurema e algumas autorais do grupo. As músicas autorais do grupo sempre remetem a identidade de terreiro do grupo, é uma questão bem característica.

A brincadeira neste dia ocorreu até às 11:40h, foi uma mesclada de batuque, dança e algumas conversas que ocorriam entre uma música e outra. As crianças ficaram brincando na areia, Rosa ainda chegou a dançar logo no começo da brincadeira, mas pediu para brincar de fazer morrinhos de areia. Ficamos então nós quatro na brincadeira, Demétrius, Liana, Gil e eu, utilizamos como instrumentos a timba que sempre é tocado pelo Demétrius, fiquei tocando o pandeiro e Gil em alguns momentos tocou caxixi e dançou, Liana ficou puxando os cocos e dançando.



**Figura 6** - Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar na praia das Goiabeiras. (23.10.21)  
Fonte: Foto feita pelo autor.

Foi possível perceber que as pessoas que estavam na praia não tiveram nenhum estranhamento com o batuque, nenhum curioso ou movimentação de repúdio. No fim da brincadeira, ficamos conversando sobre algumas questões. Os membros foram tomar banho de mar e eu fiquei na areia. O Gil me contou que a água estava muito suja, com muitos plásticos e conversamos a respeito da necessidade de um trabalho de limpeza da praia.

Outro convite que eu e Gil recebemos foi para conhecer o terreiro em que o grupo participa, localizado no Bairro do Pici, falaram que seria interessante irmos para vermos as semelhanças nas musicalidades do terreiro e do grupo. Nos falaram também que o pai de santo é uma pessoa jovem e é mais aberto para algumas discussões, creio que seja relacionado às questões de gênero. Achei a proposta interessante e fiquei de me organizar para ir em algum momento. Como o grupo se define como coco de terreiro e a brincadeira feita por eles tem uma identidade muito forte de terreiro, seja desde os pontos que são cantados no ritmo de coco, assim como, as vestes e a musicalidade, achei interessante ir visitar quando possível.

Quando estávamos indo embora surgiu um ponto interessante, fiquei curioso, pois Liana comentou sobre a existência do coco na Barra do Ceará em um tempo passado e perguntei sobre o assunto. Ela me contou que o coco era brincado na Barra do Ceará, mas que com o tempo foi perdido, falou também que alguns pescadores mais velhos ficaram chateados ao saber que o grupo tinha retomado a brincadeira e não tinha conversado com eles, porém o grupo não sabia da existência desses mais velhos que têm a memória do coco. São pescadores que ficam geralmente no mercado dos peixes e tem memória da brincadeira na infância, ela até me convidou para fazer um trabalho que fosse de rememorar, passar em casas, conversar com esses pescadores mais velhos, me coloquei à disposição, e viemos embora.

\* \* \* \*

Segunda-feira, 25 de outubro de 2021, dia da gravação do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* para a programação do Sesc Povos do Mar, a ideia é produzir um LP com os grupos de cocos do Ceará, cada grupo com a sua participação no disco. Além do LP será disponibilizado um material individual para cada grupo, nesse caso serão dois materiais, um contendo todos os grupos e outro individual para cada. Fui convidado pelo grupo para acompanhá-los e ajudar nos coros das músicas, respondendo junto com os demais. Para que as respostas fiquem mais encorpadas é necessário um maior número de pessoas respondendo.

No horário marcado, às 13h, cheguei no Estúdio em Fortaleza, onde estava agendado as gravações. É um estúdio localizado em um bairro nobre da cidade e por lá já

passaram muitos artistas nacionais. Cheguei cedo e o estúdio ainda estava fechado, fiquei aguardando, e por volta das 13:20h chegou um senhor que possivelmente cuidava do espaço, por volta das 13:50h o grupo chegou e logo em seguida um representante do SESC. Vieram para a gravação, Hesse, Liana, Taciana, Demetrius, Rosa, Mateus e Eliziário, brincante do grupo que é Babalorixá da casa onde os membros do grupo frequentam.

Fomos acomodados e logo o grupo propôs passar (ensaiar) algumas músicas, ver as sequências das canções que seriam gravadas. Quando o grupo iniciou o ensaio, o produtor musical chegou, ele se apresentou, falou da proposta e conversou sobre a importância do projeto, deixou claro que estava pensando em encorpar nas músicas instrumentos melódicos. Importante lembrar que nos cocos em sua quase totalidade é composta com instrumentos de percussão, não sei como os demais grupos receberam a notícia, até então o *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, não resistiu o fato de acrescentar instrumentos melódicos, porém, não foi recebido com bom olhar, inclusive em outros momentos o grupo demonstrou a insatisfação caso seja inserido. Eu já esperava que essa questão apareceria, tendo em vista que a indústria fonográfica sempre transforma a música em produto comercial. Como o produtor falou, “existe muito preconceito com o batoque”, dessa forma acrescentar instrumentos melódicos como violão, baixo, teclado, possibilita criar um produto mais fácil de comercializar. Aqui percebemos a interferência que o mercado musical faz ao se deparar com a cultura popular. Estou ansioso para ver o resultado e saber o que os brincantes vão achar.



**Figura 7** - Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar no estúdio. (25.10.21)

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CVhPgE9rF-1/>

Logo após de lancharmos, chegou o engenheiro de som, nos deslocamos para a sala de gravação, ficamos conversando com o produtor sobre cultura, sobre o espaço e sobre política, o grupo reforçou a dificuldade que vem enfrentando com o governo e como a vida tem sido mais difícil. Posteriormente, iniciou os preparativos para a gravação, e a estrutura do grupo ficou da seguinte maneira. Em meia lua ficou Demétrius no atabaque, Hesse no pandeiro e Taciana no caxixi, seguindo dos coros feitos por mim e Eliziário, a voz principal que é de Liana, ficou de frente para nós, em uma distância razoável.

Geralmente em estúdio se faz gravações individuais, cada instrumento de cada vez, e com um metrônomo que marca o tempo da música, não é uma regra, porém é assim que acontece na maioria das vezes. Com o grupo a proposta foi diferente, foi gravado tudo junto ao vivo e sem metrônomo. Para isso, cada instrumento tinha o seu próprio microfone de captação, assim como para as vozes.

Ao organizar a estrutura e posição de cada integrante em sua função, iniciou-se a gravação por volta das 15h. Claro, antes é necessário que o grupo faça a passagem de som, para que possa ser regulado minimamente a equalização dos microfones, ajuste de proximidade e intensidade, para isso, é necessário tocar algumas músicas. Após passar algumas canções, iniciou-se a gravação da primeira música. O grupo sempre inicia com uma música autoral de abertura da brincadeira, chamada de “Toca Tambor”, já comentei anteriormente sobre a música.

Gravação em estúdio é sempre difícil, principalmente, quando não se tem o costume, o grupo se saiu bem nas gravações, houveram algumas dificuldades, coisa que é normal em toda produção. Uma das principais dificuldades que o grupo sentiu foi a falta de retorno, geralmente em gravações é necessário um retorno para os músicos se escutarem entre si, coisa que não teve de maneira nenhuma, com isso em muitos momentos não conseguimos escutar a voz principal, dificultando as respostas e o andamento das músicas, pois Liana que é a puxadora estava um pouco distante do grupo.

Outra questão também é a falta de referência que o grupo tem sem os dançantes, em alguns momentos houveram comentários de que sem a dança não se tem a noção da cadência da música, até que ponto pode acelerar ou diminuir a velocidade (BPM) da música. Eu nunca tinha parado pra pensar nessa questão, porém, fez muito sentido para mim depois do que observei. A dança realmente proporciona a visualização da cadência da música.

Não houve muitas interferências do produtor musical sobre as estruturas das músicas, creio que isso será visível no decorrer da produção do material com a inserção de novos elementos. Passamos cada música duas ou três vezes, outras até cinco vezes. Percebi que o grupo já estava começando a cansar. A sala de gravação teve problemas com o ar-

condicionado, o que deixou o ambiente um pouco quente. Nas últimas músicas, Demetrius já estava muito exausto, o que acabou fazendo com que ele se sentisse mal. Com o fim da gravação da última música ele relatou falta de ar, estava suado e bastante cansado. Como ele toca atabaque e nas músicas tem bastante variação da cadência, em que geralmente acelera no fim, demanda muita energia. Encerramos as gravações e fomos para um ambiente mais ventilado, para tomar uma água e descansar, não percebi até que horas foram as gravações, mas creio que até por volta das 16h.

As músicas que foram gravadas, são canções de domínio público e algumas autorais dos grupos, quase na totalidade são canções que remetem ao mar e a orixás, boa parte dessas músicas são pontos cantados na umbanda e na jurema, algo que é característico do grupo. Por fim, tomamos um pouco de café, enquanto esperávamos o motorista que ficou de levar o grupo para casa, algo que não demorou muito, ajudei a levar os instrumentos até a van e nos despedimos.

### *Na Quebrada do Coco*

No dia 13 de novembro de 2021, estava marcado a roda de coco do grupo *Na Quebrada do Coco* na Casa de Cultura Preta Simoa<sup>27</sup>, localizada na Av. da Universidade no Bairro do Benfica em Fortaleza. Eu já tinha agendado a data no meu calendário para participar da atividade, desde o carnaval de 2020 eu ainda não tinha participado de nenhuma roda do grupo, pois logo após chegou à pandemia da covid-19, paralisando as rodas de coco presenciais.

Cheguei no espaço por volta das 19:45h, a entrada para a atividade custava 5 reais por pessoa e quando entrei já estava rolando o coco. O espaço era bem aconchegante, tinha pinturas que remetem a cultura e religiosidade afro-brasileira. Para ter acesso ao local onde estava acontecendo o coco, você precisava atravessar toda a casa, e no final tinha um quintal todo cimentado, onde colocaram algumas mesas e deixaram um grande espaço para as pessoas dançar próximo ao grupo, que se localizava quase que no fim do quintal.

No evento tinha venda de bebidas e comidas. Ao chegar, observei que haviam poucas pessoas, mas o grupo já estava tocando e já havia algumas pessoas dançando, fui para onde estavam, pois encontrei o Gil que esteve nos últimos encontros do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*. Ficamos dançando e aos poucos foram chegando mais pessoas até o espaço

---

<sup>27</sup> Preta Tia Simoa que leva o nome do espaço, foi uma importante liderança na mobilização de jangadeiros contra o transporte de negros escravizados para a capital da província do Ceará no século XIX

lotar. A formação do grupo estava da seguinte forma: Laís no pandeiro e vocal, Lucas no ganzá e no vocal, Kadu e Mailton revezando entre os atabaques, as caixas e a alfaia e também, respondendo os coros.

O grupo sempre tem uma dinâmica livre da brincadeira, as pessoas dançam livremente sem restrição de passos ou estrutura de círculo, fileira ou qualquer outra que muitos grupos apresentam. Quando já tinha um número significativo de pessoas, espontaneamente surgiu uma roda, uma pessoa dançava no centro da roda e fazia o convite a outra para dançar, uma saía e a que ficava chamava outro alguém, e assim por diante. As pessoas faziam passos de diversas formas, uns lembravam os passos dos cocos de Pernambuco, outros lembravam os sapateados no litoral cearense e outros dançavam sem passos padrões.

Outra questão que pude observar, foi que muita gente levou seus próprios instrumentos, geralmente levam a ganzá e o pandeiro, pois são mais fáceis para locomoção, com isso, o grupo sempre avisava para quem quisesse tocar ou cantar que era só se aproximar que estava aberto, e assim aconteceu, muitas pessoas foram tocar algum instrumento junto ao grupo. Com o revezamento dos instrumentos foi possível que os membros do grupo pudessem descansar minimamente. Algumas pessoas chegaram a cantar alguns cocos, inclusive autorais.

Já em um horário mais avançado o ambiente estava lotado, muitas pessoas ficaram nas mesas bebendo, comendo e conversando, enquanto outra parte ficou dançando no terreiro, percebi que a maioria das pessoas presentes eram jovens, quase em sua totalidade.

O grupo cantou cocos de diversos mestres e mestras do litoral como do sertão cearense, sempre enfatizando a resistência dos cocos cearenses. Cantaram cocos que são consagrados no cenário brasileiro e também cocos autorais. Em breve estará saindo um EP do grupo nas plataformas digitais. Em um determinado momento trouxeram músicas de outros gêneros para tocar no ritmo de coco, músicas como “várias queixas”, “faraó”, “deusa do amor”, essas que são composições do grupo Olodum, todas cantadas em ritmo de coco, o que foi muito bem recebido pelo público que estava na brincadeira.

Já no último bloco, por volta das 22:20h, fui tocar pandeiro junto ao grupo. Eles estavam tocando e cantando quase sem nenhuma pausa e já passavam 3h de coco. Por volta das 22:45h, começou a serenar e fiquei com medo de levar chuva na volta para casa. Já estava tarde, então antes de acabar a brincadeira por oficial resolvi ir embora, não quis arriscar.

\* \* \* \*

No dia 14 de dezembro, iniciou a programação da "Mostra das Artes" evento em comemoração aos 15 anos da existência do Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), localizado no bairro do Bom Jardim em Fortaleza (CE). O equipamento público é da SECULT e é gerido pelo Instituto Dragão do Mar (IMD). Dentro das atividades, o encerramento do primeiro dia foi por conta do *Na Quebrada do Coco*, com o show “clássicos na quebrada”, no qual é apresentado músicas cantadas nas rodas de coco organizada pelo grupo, tanto músicas autorais como de mestres do Ceará, assim como de outros estados do Nordeste.

O show estava previsto para iniciar às 21h30, cheguei no CCBJ por volta das 20h, eu ainda não conhecia o equipamento pessoalmente e queria acompanhar as demais programações que estavam acontecendo ao decorrer do dia. Para a entrada na atividade, foi preciso fazer um cadastro anteriormente. Para assim, ter o controle do número de pessoas, visto que as atividades estavam com limites máximos por conta da pandemia da Covid-19. Foi necessário também apresentar o comprovante de vacinação para entrar dentro do espaço.

O espaço estava repleto de crianças brincando, desenhando e participando de atividades. O palco estava montado no centro do equipamento e as atividades estavam acontecendo no teatro, em salas e no espaço da praça onde estava localizado o palco. O grupo chegou pelo mesmo horário que eu, e ao chegar, já foram organizando os instrumentos no palco para que pudessem passar o som. Trouxeram as congas, a caixa, o cajon, o prato, a alfaia, o pandeiro, o triângulo e o ganzá.

Por volta das 21h, iniciou-se um espetáculo que antecedeu a roda de coco, eu fui assistir e o grupo ficou no camarim se organizando. O experimento cênico chamado “Leitura de um certo país” era composto por 3 peças “Meire Love”, “Enquanto houver outro dia” e “Braseiro”, a peça acontecia em 3 ambientes e foi resultado de um curso realizado pelo CCBJ, a atividade encerrou-se por volta das 22h30. Com isso, a roda de coco atrasou, ela que estava programada para iniciar às 21h30, deu-se início somente às 22h40.

Estavam presentes na roda a Laís, o Lucas, o Kadu e o Adriano Kanu, ex-membro do grupo, e a configuração dos instrumentos se manteve como na última atividade. Aqui como se tem um caráter mais profissional, não tem a dinâmica de outras pessoas de fora do grupo tocarem com o grupo, como ocorre nas rodas organizada por eles. Aqui percebemos uma estrutura mais voltada para show, com repertório definido, com um tempo limite para apresentação, que foi por volta de 40 minutos. A estrutura do palco apresentava uma boa amplificação dos instrumentos, pois tinha um bom equipamento de som, algo que foi até elogiado pelo grupo, também apresentava iluminação. Apesar de ser um palco baixo, trazia toda estrutura de show de pequeno-médio porte.





**Figura 8** - Na Quebrada do Coco no CCBJ (25.10.21)  
Fonte: Foto feita pelo autor.

O show foi dividido em blocos, um bloco de música autoral e outro de músicas compostas por mestres do Ceará e de outros estados, como mestre Casueira, mestra Marinez e mestra Edite. Um bloco de louvação e um bloco de despedida. É importante destacar que no bloco dos cocos do Ceará, a configuração dos instrumentos mudara. Geralmente, identificamos na sonoridade do *Na Quebrada do Coco* fortes traços dos cocos de Pernambuco, principalmente, pela levada da alfaia. Quando eles entraram no bloco dos cocos do Ceará a alfaia dá lugar ao triângulo e às congas dá lugar ao cajon, mostrando aí a diferenciação da sonoridade entre o coco do Ceará e o de Pernambuco. O grupo dessa forma mescla em seu show essa diversidade de sonoridade que os cocos apresentam de lugar para lugar.

A dança como já tinha observado em outros momentos se dá por conta do público, onde cada pessoa dança como entende que seja a dança, alguns que não conhecem observam e reproduzem o que veem, sempre conseguimos identificar passos que grupos tradicionais utilizam, como também pessoas que deixam levar pela batida e fazem seus próprios passos e movimentos, cheguei até ver duas pessoas jogando capoeira em um determinado momento. O grupo sempre convida o público a fazer uma roda e brincar, muitas vezes se forma uma roda, mas nesse dia as pessoas dançaram individualmente ou em dupla, no fim da brincadeira ainda surgiu por parte do público uma ciranda, onde se fez um grande círculo.

A brincadeira se encerrou por volta das 23h20, já era bem tarde, isso se deu pelo atraso. Ao fim, fui conversar um pouco com o grupo, falamos sobre a boa qualidade do som, o atraso que rolou, sobre as pessoas que ficaram para acompanhar a brincadeira. O grupo já estava pedindo o Uber, então nos despedimos e combinamos de ir nos falando.



\* \* \* \*

No dia 18 de junho de 2022, o grupo organizou uma roda de coco na praça da estação das artes, foi a primeira atividade que o grupo fez nessa praça. Ela foi revitalizada e nela agora sedia um espaço cultural, chamado Complexo Cultural Estação das Artes Belchior, antiga estação ferroviária João Felipe, localizada no centro de Fortaleza. A brincadeira foi o “São João do Na Quebrada”, atividade que fez alusão ao período de festividade do São João.

Marcado para às 16h30, cheguei por volta desse horário. O grupo já estava presente montando a estrutura, que contava com duas caixas amplificadas, no qual só funcionou uma, dois microfones e dois pedestais, onde um estava quebrado. A atividade não contou com o apoio do centro cultural. Tive a informação de Lucas, um dos integrantes, que o centro disponibilizou algumas águas e um ponto de luz, graças à mediação de um amigo do grupo. Na verdade, inicialmente, o centro cultural não queria sequer permitir com que a brincadeira acontecesse naquele local. Mas como já é algo recorrente, a falta de apoio, o grupo acaba por se virar e de forma independente realizar suas brincadeiras em praças públicas.

A brincadeira começou por volta das 17h30, estavam presentes três integrantes do grupo e tinha um bom número de pessoas que foram para participar, muitos levaram instrumentos, quase todos eram pandeiros. O grupo avisou que a brincadeira seria livre, ou seja, quem quisesse tocar ou cantar algum coco estava autorizado, bastava se aproximar do grupo.



**Figura 9** - Na Quebrada do Coco na Praça da Estação das Artes (18.06.22)

Fonte: Foto feita pelo autor.

Antes de iniciar, um rapaz que costuma sempre estar presente nas brincadeiras do grupo pediu permissão ao grupo para demarcar uma roda. Ele utilizou uma garrafa de água para marcar uma meia lua em frente ao grupo, formando um semicírculo, para que as pessoas se aproximassem e criassem ali uma roda. E assim, alguns começaram a dançar dentro da roda, primeiro em pares e depois muitas pessoas já estavam dentro da roda dançando, elas dançavam à vontade da forma que sabiam. Porém, um passo é bem comum nessas brincadeiras do *Na Quebrada do Coco*, no qual a pessoa dá três passos para frente e três passos para trás, geralmente, o pé direito marcando a primeira e última pisada.

No público presente que acompanhava a brincadeira, em sua maioria eram jovens, muitos brincantes de outras manifestações como o maracatu e o samba de crioulo. Inclusive estava presente, neste dia, uma mestra do maracatu, do Nação Fortaleza. Tinham membros do Az de Ouro também.

Quase no fim da brincadeira, o grupo chamou para que eu fosse ajudar, cantei aproximadamente quatro músicas e fiquei tocando pandeiro até encerrar a brincadeira. O grupo sempre ficava chamando as pessoas para tocar e cantar. Em uma das falas da Laís, ela ressaltou que aquele momento não era um momento de apresentação do grupo, para que somente eles ficassem tocando, então, seria interessante que outras pessoas fossem contribuir cantando e tocando.

A brincadeira foi encerrada por volta das 18h45 e fizemos uma fotografia com quem ficou até o fim. Depois fui conversar com eles e foi nesse momento que o Lucas me contou o detalhe da falta de apoio do centro cultural. Ele ainda ressaltou que pouco dias antes, o centro entrou em contato para dar um cachê ao grupo, porém, não disponibilizaria a estrutura. O grupo negou, pelo fato de não garantirem os equipamentos de som, assim como, terem negado apoio e somente perto da atividade vieram propor um cachê, no qual sabemos que teria uma longa burocracia e muito tempo para receber.

Achei uma atividade muito boa e participativa, além de ocupar um espaço cultural que está revitalizado, mostra que existe manifestação cultural atuante, escancarando a falta de apoio por parte do poder público para com os brincantes de culturas populares.

\* \* \* \*

Foi possível discutir neste capítulo pilares da brincadeira, sua poesia, musicalidade, dança, figurinos e instrumentos, à luz dos estudos das performances. Através da análise desses pontos, percebe-se como os grupos constituem minimamente os cocos, apontando dessa forma

uma série de questões e demandas que serão tratadas no próximo capítulo. Destaco também a descrição etnográfica, na qual possibilitou visualizar a brincadeira na cidade e minha experiência em campo.

#### 4. O COCO QUE GRITA.

*“sou o coco que grita.”*  
(Lais Santos, Fortaleza - CE, 12 de Fev. 2022).

Neste capítulo, denominado de “*O COCO QUE GRITA*”, venho refletir sobre as questões que atravessam a brincadeira. Refletindo sobre os elementos que contribuem na constituição dos cocos em Fortaleza, tendo em vista que esses são fundamentais para a constituição das identidades dos grupos e brincantes, além de pautarem as demandas e bandeiras levantadas pelos mesmos.

O primeiro tópico, chamado de *A gente não tá pra negação*, vem discutir dois elementos presentes nos cocos de Fortaleza, a religiosidade e questões de raça. Questões que são centrais na brincadeira.

O segundo tópico, intitulado por *O coco é minha bandeira*, venho refletir questões como o gênero, a sexualidade, a classe e as políticas públicas, como elementos centrais defendidos pelos grupos.

O terceiro e último tópico, nomeado de *Os cocos em tempos de covid-19*, vem discutir como os grupos se organizaram e sobreviveram no período da pandemia da covid-19, refletindo sobre as atividades, a subsistência, as alternativas encontradas pelos grupos ao longo do período de isolamento social.

Para a produção deste capítulo, foi necessário a utilização de referências bibliográficas, entrevistas com os mobilizadores dos grupos, diário de campo, música, editais culturais da prefeitura de Fortaleza e governo do estado do Ceará, vídeos de lives, redes sociais dos grupos e plataforma de vídeo.

É importante destacar que não entrarei com profundidade em todas questões observadas, pois não sou especialista nas distintas áreas de estudo, porém a proposta é apontar e refletir esses elementos que foram identificados nos cocos de Fortaleza. Com isso, podemos compreender melhor como os grupos vem produzindo, reinventando e fomentando essa manifestação cultural na cidade de Fortaleza, constituindo dessa maneira um movimento ou cena cultural dos cocos, onde, de forma autônoma e independente, contribuem para uma agenda dos cocos.

#### 4.1 *A gente não tá pra negação*

*“A gente não tá para negação”.*

(Hesse Santana, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022)

As culturas populares e as religiosidades sempre estiveram entranhadas, as manifestações culturais confluem com os saberes, as espiritualidades, os rituais e as tradições religiosas. Entre elas, muitas performances culturais se relacionam com o catolicismo popular, podemos citar as Bandas Cabaçais, os Reisados, o Bumba meu Boi e entre outras manifestações que bebem da espiritualidade do catolicismo popular, estando elas na fronteira entre o sagrado e o profano.

Os cocos não fogem dessa dinâmica, é possível encontrar várias canções que reverenciam santos católicos. No caso dos cocos de Fortaleza, existe uma aproximação da brincadeira com as religiosidades afro-brasileiras e indígenas, como o Candomblé, a Umbanda e a Jurema. Isso ficou claro no capítulo anterior, onde trago uma série de poesia dos cocos que remetem aos orixás, assim como canções que tratam da espiritualidade dos grupos. Ayala & Ayala (2000) vão encontrar na Paraíba, cocos que são cantados tanto na Jurema como nas brincadeiras de coco e “mesmo que sua temática aparentemente não tenha nenhum traço sagrado, se configuram como pontos. Pode-se afirmar que se tornam cânticos religiosos, no caso, pontos de gira, que são entoados durante os rituais, relacionados com uma ou outra entidade” (AYALA & SILVA, 2000, p. 190).

Os autores afirmam que em rituais de jurema os próprios mestres que são “as entidades principais desse culto que aparecem nas sessões destinadas à jurema” (AYLA & SILVA, 2000, p. 195), esses que são índios, caboclos, boiadeiros, cangaceiros, pretos velhos, baianas, ciganas, marinheiros, pescadores, Maria Padilha, Pombagira, Zé Pelintra. “Alguns dos mestres pedem os cocos aos ogãs que tocam os instrumentos ou então a eles se dirigem, tirando os cocos preferidos (AYLA & SILVA, 2000, p. 198).

Lucas Vidal, integrante do grupo *Na Quebrada do o Coco*, compôs um coco em homenagem à Mãe Maria Pequena de Ogum de Feira de Santana, Bahia. O coco é inspirado na melodia da música “Coco do rala coco”, de autoria da Mestra Aurinha e Alceu Valença. Em uma visita feita à Mãe Maria, Lucas e Laís descrevem algo parecido com o que abordei acima ao apresentar a música a ela, relata Laís: “quando ele cantou não estava em seção, a gente só tava lá, quando ele cantou, no que ele tava cantando, o Ogum dela veio. O Ogum dela desceu.” Com isso, Lucas também comenta: “aí cantei, ele pediu pra cantar, cantei pra ele de novo”. Podemos observar que a musicalidade dos cocos bebe da religiosidade, das tradições religiosas

afro-brasileiras e indígenas, podendo haver uma confluência entre a religiosidade e os cocos por meio da musicalidade, permitindo que até mesmo entidades religiosas ao incorporar os médiuns, solicitem que cantem cocos que lhes agradam, no caso narrado, um coco em homenagem. Trago um trecho:

**Solo:** Ô mamãe!  
**Coro:** Dona Maria!  
**Solo:** Ô mamãe!  
**Coro:** Dona Maria!

**Solo:** Iemanjá escolheu sua filha e Ogum trabalha por aqui.  
**Coro:** Iemanjá escolheu sua filha e Ogum trabalha por aqui.  
*(Nome da Música - Lucas Vidal)*

A musicalidade e a espiritualidade dos terreiros imprimida na forma de fazer a brincadeira, marca a identidade dos grupos, estão presentes na maneira de brincar os cocos, como foi possível observar no capítulo anterior. Porém, isso também traz consequências, como relatado em entrevista cedida pelo grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, no caso, o racismo religioso. Foi narrada uma série de violências sofridas ao longo da trajetória do grupo, seja violência física, agressões verbais e psicológicas, por conta da religiosidade dos membros.

É importante destacar que a violência sofrida pelos povos de terreiro não se dá apenas pelo fator religioso, mas também, pelo racismo. Isso intensifica a condenação das religiosidades afro-brasileiras, essas que são calcadas na cultura e na identidade do povo negro na diáspora. Se entende o racismo como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertença (ALMEIDA, 2018, p. 25)”.

Almeida (2018) compreende que a raça opera por meio de dois registros que se atravessam e se complementam. O primeiro “*como característica biológica*, em que a identidade racial será atribuída por algum traço físico, como a cor da pele” (ALMEIDA, 2018, p. 24). O segundo se dá “*como característica étnico-cultural*, em que a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes” (ALMEIDA, 2018, p. 24).

Dessa forma, “as violações contra as religiões afro-brasileiras – inclusive em caso de ataques a indivíduos em função de sua identificação afroreligiosa – são reflexos do racismo na medida em que condenam essas religiões a inferiorização e até justificam socialmente os ataques” (OLIVEIRA, A. 2017, p. 44). Principalmente quando se é negro e de religiosidade

afro-brasileira, se amplia o sentido de sofrer ataques como os sofridos pelos interlocutores, pois a religiosidade é o lugar de afirmação do que sempre foi negado a população negra; sua identidade, sua ancestralidade, sua cultura. Como podemos ver na afirmação de Sousa Junior (2011):

Em outras palavras, ser negro(a) e ser de candomblé, ou de qualquer outra religião de matriz africana, e não ser negro e ser de candomblé, têm significados diferentes, porque, para os primeiros, este espaço cumpre a função de manter uma identidade negada cotidianamente pelo racismo que acompanhou desde cedo a formação da cultura nacional (SOUSA JUNIOR, 211, p. 25).

Com isso, parto da compreensão de que a violência sofrida pelos interlocutores, não se resume à religiosidade em si, mas sim, por todo o significado que as religiões, como por exemplo, o Candomblé e a Umbanda representam. A resistência, as identidades culturais dos povos das diversas Áfricas que aqui no Brasil foram escravizadas e as religiosidades afro-brasileiras representam assim a expressão da cultura negra. Por isso, o termo intolerância religiosa não abarca a problemática. Sobre isso, Nascimento, W. (2014) afirma que:

Entendemos que o nome não consegue descrever com precisão o fenômeno. Os ataques são expressões tenazes de uma das manifestações do racismo, que persegue as heranças religiosas que têm influências do povo negro, trazido à força para o nosso país. Por essa razão, algumas pessoas têm se referido às perseguições como racismo religioso (NASCIMENTO, W. 2014, p. 01).

Hesse Santana em entrevista conta algumas das violências sofridas:

Já jogaram água suja na gente, já jogaram café na nossa cara, já agrediram a gente na rua, menina foi tanta coisa que eu não gosto nem de tocar nesse assunto, [...] faz com que o nosso corpo, às vezes a minha cabeça até em determinados lugares, eu não queira cantar muito ponto ou puxar, mas foram coisas que fizeram, deram força pra que gente criasse uma identidade (Hesse Santana, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Mesmo sendo garantido pela constituição federal de 1988, o direito à liberdade de crença, por meio do artigo 5, inciso VIII, não se assegura em plenitude essas liberdades principalmente para as religiosidades de matrizes africanas. Vejamos o que diz o artigo:

**Art. 5º** Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:  
**VIII** - ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica ou política, salvo se as invocar para eximir-se de obrigação legal a todos imposta e recusar-se a cumprir prestação alternativa, fixada em lei; (BRASIL, 1988, cap. I, art. 5º, inc. VIII).

Não é de hoje que as religiosidades afro-brasileiras são perseguidas, existe um longo processo de menosprezo e desvalorização daquilo que vem das tradições africanas. São essas “representações depreciativas e desqualificadoras que, ao longo do tempo, foram construídas, no ocidente e no Brasil, sobre as etnias e as culturas africanas, tidas como “primitivas” e “arcaicas”, destinadas, portanto, a desaparecerem” (ORO & BEM, 2008, p. 305). Várias forças cumpriram, durante as últimas décadas, um papel central na demonização dessas religiões, potencializando dessa forma, perseguições e injúrias contra os povos de terreiros. Nesse caso, “no Brasil, os intelectuais, a Igreja Católica e o Estado contribuíram, cada um a seu modo, para moldar o imaginário social desqualificador do negro e das religiões afro-brasileiras” (ORO & BEM, 2008, p. 305). Vejamos o que fala Sidnei Nogueira:

O preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamentos que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem”, sustentados pela ignorância, pelo moralismo, pelo conservadorismo e, atualmente, pelo poder político – os quais culminam em ações prejudiciais e até certo ponto criminosas contra um grupo de pessoas com uma crença considerada não hegemônica (NOGUEIRA, 2020, p. 19)

O grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, desenvolvia atividades com as crianças da comunidade das Goiabeiras, eles mantinham uma agenda em que ocorriam rodas na beira da praia, piqueniques, ensaios e apresentações. Porém, uma série de divergências com algumas figuras da comunidade fizeram as atividades encerrarem. Liana narra alguns pontos centrais que tornaram as atividades inviáveis:

Por várias questões, de lidar com a intolerância religiosa também, de lidar com LGBTfobia também, de lidar com a dificuldade de alguns pais das crianças em relação ao tambor, em relação essa questão de gênero, né? (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Destacam-se alguns pontos, questões de gênero, sexualidade e racismo religioso. Primeiro, é importante salientar, que se dá pelo fato dos interlocutores serem, um homem trans e uma mulher bi, no qual são casados e tem dois filhos, não estando assim no que popularmente é chamado de “família tradicional”, dito isto, a família que mobiliza a brincadeira é uma família LGBTQIA+. Segundo, pelo fato do batuque remeter a Umbanda e Jurema, onde o grupo como já dito insere pontos em ritmo de coco. Com isso, alguns pais passaram a demonizar a brincadeira e impedir que os filhos participassem das atividades. Liana comenta:



Que na verdade foi o que motivou o problema, né? Começaram a colocar na cabeça das crianças que fazia mal estar com a gente. Fazia mal, que era do demônio, que era isso, que era aquilo (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

A espiritualidade é fundamental para os cocos de Fortaleza, em alguns casos, a própria brincadeira é responsável por abrir portas para os brincantes explorarem conhecimentos e espiritualidades. Como no caso de Lucas:

A partir do coco também que eu fui fazendo conexões com a minha espiritualidade, eu não era uma pessoa de Candomblé e entrei no coco, foi o coco que me ligou a tudo que eu sei hoje, a tudo que me pertence também, que me pertenceu. Então eu tenho esse reconhecimento do coco como essa porta, desse lugar de acesso ao saber, a ciência e tal (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 1e de Fev. 2022).

A brincadeira é o local de encontro, seja com a espiritualidade, com a ciência, com os conhecimentos, com os saberes, com o autoconhecimento, com as pessoas. Para os brincantes, o coco é a porta, é a ação que permite a construção formativa enquanto pessoa, cidadão e até mesmo profissional. O coco é ciência. Laís declara em entrevista:

Acho que para mim também o coco é muito esse lugar de encontro, não só de encontrar as pessoas, mas esse encontro de ciência, de saber, e aí saber tanto de conhecimento de sabedoria, como de si. A gente se conhece, a gente se encontra no coco, esse encontro com o coco, com os brinquedos da cultura em si, tem muito essa dimensão, a minha vida toma rumos diferentes a partir desse encontro (Laís Santos, Fortaleza - CE, 12 de Fev. 2022).

Compreendo que as religiosidades afro-brasileiras, na qual os membros vivenciam, como o Candomblé, a Umbanda e Jurema, são responsáveis por mobilizar um sentido de fazer os cocos. Dessa forma, a religiosidade e a raça, aqui problematizada, são um dos pilares dos cocos de Fortaleza, pois esses são mais um dos elementos que potencializam a constituição das identidades dos grupos. Ambos os grupos imprimem na brincadeira o que lhes atravessam.

#### **4.2 O Coco é minha bandeira**

*“o coco é minha bandeira.”*  
(Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 12 de Fev. 2022).

Neste tópico há outros marcadores fundamentais na constituição dos cocos em Fortaleza. Tentando refletir sobre os pontos que potencializam a forma de brincar os cocos, pois se entende que essas questões atravessam de alguma maneira os brincantes, fazendo com que expressem por meio da brincadeira as bandeiras e pautas dos grupos.

O gênero nas culturas populares sempre foi uma questão, muitas manifestações, se organizam entre a noção de masculino e feminino, onde se cumpri cada qual uma função. Como por exemplo, nos bois de matraca onde “as mulheres são “encaixadas” como índias devido a sua constituição biológica, a qual não permite que elas ocupem com eficiência posições que exijam algum tipo de força física, como é o caso da posição de tocador de pandeirão” (LIMA & ALBERNAZ, 2013, p. 498). Aqui se percebe uma divisão, onde determinadas funções que exigem uma maior cobrança física são destinadas para homens e outras funções entendidas como delicadas para mulheres.

Porém, nas últimas décadas, as mulheres passaram a ocupar um espaço de mais destaque, grupos de culturas populares que acabam por seguir essa lógica, passam a romper certos padrões, como o citado acima. Nos cocos isso é mais fluido, sendo possível por exemplo encontrar hoje grupos de cocos compostos somente por mulheres, onde aqueles que exigem a dualidade do cavaleiro e a dama como pares, são performados pelas próprias mulheres, como é o caso dos grupos *A gente do Coco da Batateira* e o *Amigas do Saber* localizado no Cariri Cearense.

No *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, temos como mobilizadores Hesse Santana, um Homem Trans, e Liana Cavalcante, uma Mulher Cis. Como já relatei, constituem uma família LGBT, na qual mobilizam a brincadeira. Esse contexto já diz muito da maneira de como o grupo pensa as questões relacionadas a gênero e sexualidade. Em entrevista com os interlocutores, eles narraram algumas situações enfrentadas no meio da cultura popular, espaço que ainda hoje tem a predominância de homens cis heterossexuais.

Nós somos uma família LGBT, então a gente encontrou também muitas dificuldades dentro da cultura tradicional de modo geral, em relação a isso é questão de respeito mesmo. Em relação à questão de gênero, geralmente não é só aqui em Fortaleza, mas um modo geral na cultura tradicional, os homens cis, héteros têm mais visibilidade. E a palavra dele sempre é considerada melhor (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Liana descreveu que existe uma disparidade na relação de tratamento, credibilidade e respeito dentro da cultura popular, assim como em outros espaços sociais que são carregados de traços preconceituosos.

Então, é muito complicado assim, sobre essa questão do respeito, até nos “Povos do Mar” mesmo, quando a gente tá reunido com outros grupos tradicionais, outras comunidades tradicionais, a gente nota o estranhamento das pessoas em relação. Hoje em dia eles já estão mais acostumados. Mas ainda tem sim, uma ou outra pessoa que se assusta, que se espanta. E a gente entende que muitas vezes a diferença de tratamento (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

No grupo, Liana é quem puxa os cocos, Hesse também canta, mas Liana é quem assume esse papel com uma voz potente. Liana conta que no início teve bastante dificuldade para cantar, ela afirma que se deu pelo fato das tonalidades das músicas, que muitas vezes são desproporcionais para voz aguda. Com isso, foi necessário uma série de estudos para adaptação. Além das questões que mulheres enfrentam ao adentrarem em um ambiente dominado por homens:

Sobre cantar dentro da cultura tradicional para mim, uma história de muita luta, porque geralmente quem lhe ensina a cantar são homens cis hétero, que fazem questão de que você não consiga fazer direito. [...] E aí, os homens cis hétero que ensinam geralmente tem essa característica né? De querer demonstrar força através de habilidade. Quando você aprende por exemplo músicas da cultura tradicional, você vê que a maioria das músicas estão em tons muito inviáveis para voz feminina, vamos dizer assim. Se você vai cantar, você entra no agudo extremamente agudo demais. E aí, o que acontece é que a gente tenta alcançar aquele tom através desse agudo e eu tive que fazer todo um processo de investigação, porque eu sou soprano, mas se eu for cantar eu alcanço essa agudo, mas eu sei que se eu for cantar dentro de uma manifestação com esse timbre, com esse tom de voz como se fosse uma ópera, como se fosse uma coisa, fica ridículo e é justamente isso que eles querem, já é formatado dessa maneira para que seja assim. Então, tive que fazer todo um estudo de sensibilidade mesmo, [...] não era assim um estudo no sentido “eu não fui lá escrever”. É uma coisa mais de sensibilidade mesmo de ficar tentando, eu vou conseguir cantar isso. Que seja forte, que seja presente, que tenha impacto, que dê para puxar uma toada, que dê para puxar sem parecer uma coisa fraca. Que era uma preocupação que eu tinha né? E aí hoje em dia, tipo me sinto super bem cantando música (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Podemos perceber a necessidade que mulheres geralmente enfrentam no dia-a-dia, a necessidade de demonstrar capacidade, competência, força e habilidade para que de alguma forma sejam reconhecidas pelo o que fazem, dentro das culturas populares acontece o mesmo. Para serem validadas, são colocadas em prova sua capacidade de mobilizar, de gerir, de cantar dentro de uma manifestação cultural.

No *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, existe uma paridade e uma preocupação e cuidado na participação de brincantes LGBT, os membros do grupo fomenta também a brincadeira do boi, onde existe personas masculinas e femininas, os membros subvertem a lógica de apenas homens desenvolverem personas masculinas, pelo contrário, são as mulheres que performam principalmente essas personas, dessa forma “a compreensão do gênero como performativo, algo cujo devir depende da imitação de paródias do feminino e do masculino, também traz consigo um caráter subversivo – uma vez ela revela que o corpo não se trata de algo pré-discursivo” (SOUZA, 2014, p. 86). Hesse Santana em entrevista diz:

E aí a gente continua com o coco e com o boi, né? O boi foi passado para mim. O mestre Zé Pio me deu o Boi Canarinho, me deu uns bichos, o nome do boi e aí eu coloquei [...] É como caminho ser um boi LGBTQIA+ e Juremeiro. E para, que pessoas trans, pessoas LGBT, mulheres principalmente, que queiram fazer, exemplo: chega uma mulher quer fazer o Rei, faz!(Hesse Santana, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

O debate acaba por atravessar as duas manifestações em que os membros participam, mesmo que nos cocos poucos desenvolvam dualidades entre masculino e feminino, porém, existe querendo ou não, noções de que, por exemplo, mulher não toca instrumento. Isso é confrontado pelo grupo, inclusive em ambientes de apresentação Hesse Santana relata cenas de interferência masculina:

E dentro do coco, descentralizar essa questão de que mulher não toca porque é percussão, né? De que mulher não toca percussão. E eu muitas vezes eu toco pandeiro no coco. Toda vez, toda apresentação que eu vou tocar, chega um homem para pedir o pandeiro. Mas é assim apresentação, tipo não é uma roda, uma roda aberta eu faço questão porque uma roda aberta toca horas e você passa pandeiro, mas tipo numa apresentação, você já tá lá em cima do palco, já tem afinado o pandeiro (Hesse Santana, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Esse relato nos faz pensar que essa situação não é apenas enfrentada por mulheres, pessoas trans também tem suas habilidades questionadas, isso potencializa a questão do que é um corpo masculino e um corpo feminino, o que é uma voz masculina ou uma voz feminina. Hesse problematiza isso pelo fato de que seu corpo e sua voz são diariamente questionados. Em uma das visitas aos ensaios do grupo presenciei uma cena. O grupo já estava quase encerrando o ensaio, Hesse estava tocando, até que em um determinado momento uma mulher chega, vinha para conhecer o grupo e participar da atividade, porém chegou atrasada quase no fim do ensaio, ela disse que de longe escutou uma voz feminina de bastante potência, na qual a referenciou de que estava chegando no local certo, a voz era de Hesse, percebi o incômodo, e o assunto depois foi levantado pelo mesmo em entrevista, em que apresentou alguns questionamentos importantes. Vejamos:

Essas questões até que a menina né? Não tem nada a ver, mas são coisas que eu vou pegando. Que fica na minha cabeça, tipo, ela disse "eu escutei uma voz feminina". A voz era minha, entendeu. Tipo essa questão que é da musicalidade. O que é uma voz feminina? Como é, o que caracteriza uma voz feminina? (Hesse Santana, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022)

Lucas Vidal, do grupo *Na Quebrada do Coco*, também potencializa a subversão da noção de masculino e feminino, onde em determinadas apresentações confronta a noção de vestimenta. Em alguns casos presenciei o mesmo utilizando o que convencionalmente

chamamos de roupas e adereços femininos. Podemos perceber inclusive no figurino mais utilizado que já demonstra esse rompimento com a estética heterossexual. Dessa forma, a partir da vestimenta, problematiza questões de gênero.

Sendo Laís Santos uma mulher cis bissexual e Lucas Vidal um homem cis gay, os interlocutores do *Na Quebrada do Coco* contribuem no debate sobre sexualidade e gênero, seja através do figurino, das poesias e músicas do repertório. Fica evidente que a forma de brincar os cocos e a utilização desses elementos potencializa a defesa dos direitos LGBTQIA+. Isso se dá em ambos os grupos, pois essas questões de gênero e sexualidade atravessam a vida e os corpos dos brincantes.

Em conversa com os interlocutores tive a informação de que os mesmos não vivem dos cocos, suas fontes de renda não vem da brincadeira, vejamos o que diz Lucas Vidal mobilizador do *Na Quebrada do Coco*:

A gente não vive só do coco, né? O coco não é o nosso meio de vida, é uma brincadeira que a gente mantém, mantém porque ama brincar, mas não é o nosso meio de vida, a gente não tira dinheiro do coco, adoro quando tem uma apresentação com cachê um aquê, mas não dá pra sustentar tá entendendo? (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 1e de Fev. 2022).

Isso é algo comum nas brincadeiras populares, geralmente os brincantes sobrevivem de outras fontes de renda, sendo trabalhadores das mais diversas áreas, geralmente, aqueles trabalhos que são destinados às classes populares como pescadores, pedreiros, rendeiras, agricultores e entre outros. Ao longo destes últimos anos, principalmente com a intensificação de políticas públicas de distribuição de renda, profissionalização, cotas raciais e estudantes oriundos de escolas públicas contribuíram para que hoje o filho do pedreiro entre na universidade, como por exemplo, foi o meu caso. Isso também vai refletir na vida dos brincantes de cocos do nordeste, pois “os praticantes do coco, em sua maioria, convivem com os mesmos problemas que são comuns a uma grande parte da população brasileira” (MORENO, 2000, p. 67).

Quando foi perguntado aos interlocutores a que classe social pertenciam, os interlocutores do grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* se descreveram como pertencentes a classe baixa e os interlocutores do grupo *Na Quebrada do Coco* se declararam pertencentes à classe média. De toda a maneira, parto da compreensão de que todos os interlocutores pertencem à mesma classe, a classe trabalhadora ou como define Karl Marx, proletariado, na qual necessitam vender sua força de trabalho para adquirir um salário, são dessa forma sujeitos que sofrem com exploração do trabalho. “Cada vez mais, a sociedade inteira

divide-se em dois grandes blocos inimigos, em duas grandes classes que se enfrentam diretamente: a burguesia e o proletariado” (MARX & ENGELS, 2001, p. 24). Todavia, compreendo também que aqueles sujeitos pertencentes a dita classe média, detêm certos privilégios em relação às pessoas de classe baixa. Esse privilégio se dá no acesso de uma série de bens materiais e intelectual.

Porém, mesmo os interlocutores do *Na Quebrada do Coco* se declarando como pertencentes a classe média, o grupo enfrenta dificuldades para desenvolver certas atividades, não tendo condição de tirar do bolso para desenvolver determinado evento, necessitando contar com os mais diversos apoios. Já no caso do *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* essa problemática intensifica, tendo em vista que os interlocutores se encontram em uma situação maior de vulnerabilidade socioeconômica, isso fica claro principalmente quando analiso como os grupos enfrentaram o período de isolamento social por conta da covid-19, no próximo tópico trato desse assunto.

O *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* potencializa o debate da desigualdade social não apenas no discurso, mas na ação efetiva de enfrentamento à mesma, a partir do trabalho de apoio de acolhimento na comunidade. Em uma das visitas, o grupo tinha recebido doações de roupas e estavam doando as mesmas para pessoas em vulnerabilidade, outra ação foi a de distribuição de cestas básicas para os brincantes em período de pandemia. O grupo não tem condições de bancar financeiramente essas ações emergenciais, porém recebem apoios de outros coletivos para tal, fortalecendo assim uma rede de solidariedade, pautando dessa forma a desigualdade social.

O debate sobre políticas públicas para as culturas populares, é uma das demandas que atravessam os grupos, tendo em vista a necessidade de apoio e valorização dos cocos em Fortaleza, manifestação essa seja vinda do interior ou da capital, nos últimos anos vem tensionando o poder público para reconhecimento da brincadeira como parte das culturas tradicionais do estado e também da cidade de Fortaleza.

É importante destacar que o debate sobre políticas públicas destinadas para as culturas populares ainda é um campo relativamente recente, porém nos últimos anos percebemos uma intensificação das produções acadêmicas voltadas para esses debates, preocupando-se em compreender a implementação dessas políticas destinadas às culturas populares. A noção das políticas públicas de compreender os agentes das culturas populares enquanto sujeitos coletivos de direitos ainda é algo bastante recente, Csermak (2014) afirma que:

a preocupação em formular e implementar políticas públicas que tratem as culturas populares como sujeitos coletivos de direitos – em lugar de objetos a serem inventariados, incentivados e preservados pelo poder público – é bastante recente, datando do início da gestão Gilberto Gil como Ministro da Cultura (MinC), em 2003. Foi somente a partir daí que as políticas públicas de âmbito federal passaram a preocupar-se com a dimensão de inclusão social e cidadã, possível a partir de políticas que buscassem o empoderamento dos sujeitos coletivos das culturas populares. (CSERMAK, 2014, p. 38).

Sabemos que as culturas populares tem uma relação de autonomia com as instituições oficiais do estado, mesmo que estabelecendo algum tipo de troca, como por meio de eventuais apoios. Porém, para as performances culturais sobreviverem, desenvolverem suas atividades, necessitam de uma autogestão, pois quem garante a permanência das brincadeiras são os brincantes, que na maioria das vezes gastam do seu próprio dinheiro para bancar as atividades.

Nesse sentido, pautam-se por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e vastos recursos simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a autogestão e a auto sustentabilidade comunitárias são os princípios que organizam a produção das culturas populares, enquanto a oralidade é o seu meio predominante de expressão e de transmissão. (CARVALHO, 2010, p. 44).

Hesse Santana levantou uma questão importante, afirmou que o recurso de políticas públicas para culturas populares não é suficiente, como por exemplo, a política de mestre do governo do estado, no qual destina um auxílio aos mestres reconhecidos pelo Governo do Estado de Ceará pela lei 13.351, de 22.08.03, porém sabemos que o valor não cobre a manutenção da brincadeira, muitos menos as despesas familiares dos/as mestres/as.

Porque a gente sabe que um salário não cobre uma manifestação. E aí tem assim os mais puxados pro interior principalmente, que são pessoas que a maioria trabalha na roça e tipo, aí o mestre recebe, o mestre precisa porque mestre tá ali direto, mas ele também precisa vestir a manifestação, porque aí ele fica entre comer e vestir a manifestação. Aí fica assim, se ele não veste a manifestação ele fica fora do circuito do estado (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Uma das principais formas encontradas pelo estado para apoiar as culturas populares se dá através de editais culturais, porém sabemos que muitos desses editais acabam por criar classificações do que é ou não é cultura popular. Exigindo que os grupos que se inscreverem, se encaixem na proposta e configuração apresentada pelo edital, excluindo assim a pluralidade de grupos e brincantes que desenvolvem as mais diversas manifestações culturais.

O *Edital de Fomento para Grupos dos Ciclos da Cultura Tradicional Popular do Ceará*, lançado em 2021 pela SECULT-CE, fala que:

4.1. Compreende-se como GRUPOS DE TRADIÇÕES POPULARES: grupos formais ou coletivos com mais de três pessoas, membros de uma comunidade, que são reconhecidos por seu LEGADO ANCESTRAL de práticas, saberes e fazeres relacionados diretamente ao patrimônio cultural imaterial cearense (Edital de Fomento para Grupos dos Ciclos da Cultura Tradicional Popular do Ceará 2021:3).

Neste mesmo edital é listado e dividido quatro ciclos e categorias que foram apoiadas pelo edital, vejamos; 5.2.1. CICLO DO CARNAVAL: I. Maracatu; II. Escolas de Samba; III. Bloco; IV. Afoxé; V. Cordões; e VI. Bandas de Música. 5.2.2. CICLO DA PAIXÃO DE CRISTO: I. Espetáculos cênicos da Paixão de Cristo; II. Caretas; I. Procissão de Penitentes; II. Procissão do Fogaréu; e III. Malhação ou queimação de Judas; 5.2.3. CICLO JUNINO: I. Quadrilha Junina Infantil; II. Quadrilha Junina Adulta; e III. Quadrilha da Diversidade. 5.2.4. CICLO DO NATAL: I. Pastoril; II. Boi ou Reisado; III. Lapinha; e IV. Dramistas.

Neste edital não encontramos uma pluralidade de manifestações culturais presentes no estado do Ceará. Os cocos, por exemplo, não aparecem como linguagens para concorrerem ao edital, além de qualificar o que é grupo tradicional, ora, você leitor acredita mesmo que o estado tem respaldo para definir o que é grupo de tradição popular? O mesmo aconteceu com o *Edital de Cultura Tradicional Popular N° 7627*, lançado em 2021 pela SECULTFOR, no qual foi destinado às mesmas manifestações descritas anteriormente. Esse debate aparece em entrevista aos mobilizadores dos grupos:

Essas intervenções do estado sempre é muito complicado. Até nesse último edital, que foi lançado das culturas tradicionais da SECULTFOR a gente não escreveu o coco por um desgaste enorme que aconteceu. Porque eles delimitaram as manifestações que poderiam concorrer e não havia coco, nessas manifestações (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Se compreende que essa tensão se dá pelo fato de que esse espaço está em disputa, o estado é mais uma força e claro, sendo ele o financiador, obviamente que será imposto seu poder e interesses. Liana narra que o grupo reivindicou que fosse inserido a linguagem dos cocos e a primeira resposta dada foi de que se incluísse os cocos teria que incluir o fandango. Mas é isso que os brincantes querem, que incluam as manifestações sejam lá quantas forem, que pensem alternativas de contemplação das mesmas e não exclusão. "Pois bote, porque você não sabe de todas as manifestações que acontece", essa foi a resposta da Liana dada as desculpas apresentadas. A interlocutora acrescenta que:



a Secretaria de Cultura de Fortaleza colocou na cabeça que não existia coco em Fortaleza, como era um edital de Fortaleza né? Do município. Eles simplesmente delimitaram, quais eram as manifestações de cultura tradicional que existiam no município na concepção deles, viu que não existe para eles, eles só não colocaram. E aí a gente ficou assim, como se a gente não existisse (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

O estado acaba, por vezes, não reconhecendo os movimentos de culturas populares feitas por jovens e pelas novas gerações, por não atenderem os parâmetros e exigências impostas pelo próprio estado para ter acesso a políticas públicas. Talvez pelo fato desses grupos da cidade não serem herdeiros de grupos mais antigos. Esse fato desqualifica o trabalho de manutenção dos brincantes? Ora, é essa nova geração que mantém a brincadeira, que movimenta, que reinventa, que desenvolve o papel de transmissão dos saberes, que transferem as aprendizagens e saberes adquiridos com outros mestres e grupos mais antigos para a realidade da cidade em que vivem. Funcionando como atos de transferências, transmitindo o conhecimento por meio do que Schechner (2003) chama de comportamento restaurado.

O reconhecimento da presença da manifestação em Fortaleza é umas principais pautas levantadas pelos grupos, pois compreende que existe uma agenda dos cocos, uma movimentação da brincadeira, produzida e reinventada na cidade. Os grupos, dessa forma, compreendem a necessidade de apoio e fomento por parte do poder público, possibilitando, dessa forma, a intensificação da brincadeira nos mais diversos espaços da cidade:

Aqui já tem um movimento, já tem um movimentozinho de coco cara. Maria das Vassouras, Cocos do Norte, Coco da Farra Sadia, Coco de Luar, Coco das Goiabeiras, Na Quebrada do Coco, já passou muito grupo nessa cidade que tipo assim, já se viraram para poder manter umas agenda, o movimento vivo e tal, mas não tem um reconhecimento até hoje. [...] você não vê nas linguagens da cultura popular, tanto prefeitura quanto... agora que você tá vendo do estado porque eu acho que tá começando a se reconhecer, não que o coco do interior esteja começando a aparecer agora, porque lá sempre nas comunidades sempre existiu, pronto e acabou. Mas o estado começa a ser tensionado a reconhecer o coco, por conta do fortalecimento desse movimento do interior, desse coco tradicional e tal (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 1e de Fev. 2022).

Uma das principais queixas é sobre os cocos não aparecerem como linguagens nos editais culturais, principalmente da Prefeitura de Fortaleza, por mais que os grupos cumpram inúmeras agendas inclusive em equipamentos públicos da cidade, os cocos ainda não são reconhecidos como manifestação presente em Fortaleza. “Você não vê coco nos editais de Fortaleza, você não vê, por mais que os cocos se apresentem nos eventos”, relata Lucas.

O bloco de carnaval *Rala Coco*, que é mobilizado pelo grupo *Na Quebrada do Coco* desde 2015, se tornou nos últimos anos um importante espaço de encontro de brincantes, apreciadores e pesquisadores das culturas populares, em especial, de brincantes de coco em Fortaleza. De forma independente, os membros tiram do próprio bolso para conseguir manter o bloco, contando com apoio de amigos e brincantes para que possam conseguir minimamente uma estrutura de logística e som. Na segunda-feira de carnaval, o bloco reúne um grande público, estando assim, na cena alternativa do carnaval de Fortaleza.

Ainda não se tem um reconhecimento do bloco por parte da prefeitura, mesmo ocupando um espaço de grande movimentação cultural como a praça da Gentilândia, onde aconteceram os últimos eventos presenciais. “Não reconheceram o rala coco como um bloco porque o rala coco não sai na Domingos Olímpio” conta Lucas Vidal em entrevista. Lais Santos complementa o questionamento, “nós não somos um bloco de carnaval, não podemos concorrer a nada do carnaval, porque nós não fazemos atividades na Domingos Olímpio, nós não desfilamos na Domingos Olímpio. Então nós não fazemos atividades de carnaval, nosso bloco não reconhecem”.

As problematizações trazidas pelos interlocutores escancaram uma problemática recorrente das políticas de apoio às culturas populares, que é obrigar as manifestações a se moldarem às normas impostas pelos editais, padronizando o que configura um movimento, uma brincadeira, um bloco. Tudo que subverte essa lógica apresentada pelos editais, automaticamente não tem acesso às políticas, dessa forma, o estado de cima para baixo impõe o que configura uma manifestação, desconsiderando a pluralidade das manifestações culturais.

#### ***4.3 Os cocos em tempos de covid-19.***

O ano de 2020 foi marcado pelo início da pandemia da covid-19, provocando a morte de milhões de pessoas, até então o Brasil registra mais de 650 mil mortos pela covid. Além das mortes, se agravou uma série de problemas, como por exemplo, a saúde pública, a fome, o aumento da violência doméstica e entre outras. Essas questões não se dão apenas pelo fato da pandemia, mas também por uma má gestão do governo federal. Com todo um discurso negacionista proferido pelo presidente da república, no qual colocou em xeque a credibilidade da ciência, minimizando o vírus, motivando as pessoas a descumprirem as medidas sanitárias.

A pessoas pobres foram as que mais sofreram nesse período, muitas tiveram que contar com a solidariedade de amigos, familiares, movimentos sociais e coletivos para conseguir cestas básicas e máscaras para poder enfrentar o período de isolamento social. Com

o isolamento social as atividades presenciais foram suspensas, tendo as brincadeiras, ensaios e apresentações das manifestações culturais impactadas. Iremos discorrer sobre como os brincantes e os cocos em Fortaleza vivenciaram esse momento histórico.

No primeiro ano de pandemia, quando houve um maior isolamento social para o combate ao vírus, muitas famílias ficaram sem renda, inclusive, foi o caso dos interlocutores do grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*. Porém, algumas ações partindo de redes comunitárias de artistas, movimentos sociais e coletivos desenvolveram uma série de medidas para amenizar os impactos sofridos pela população. Uma das ações que se intensificaram foi a solidariedade por meio de doações de cestas básicas para famílias em situação de vulnerabilidade. O grupo conseguiu através de uma rede de apoio aos artistas, cestas básicas para os membros, foi uma forma de minimizar os impactos das faltas de apresentações que geram cachês, possibilitando minimamente manter a brincadeira:

Rede de apoio que a galera das artes daqui do teatro, da dança começaram pra ajudar os artistas que estavam em situação de vulnerabilidade. Aí eles perguntaram se a gente tinha pessoas né, atendidas pela casa e que tivessem em situação de vulnerabilidade. Aí a gente passou a lista dos brincantes do coco. E aí deu certo, acho que a gente conseguiu receber dez cesta, cada um recebeu a sua cesta (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

Esse tipo de solidariedade foi bastante importante para milhares de famílias em situação de vulnerabilidade conseguirem enfrentar os primeiros meses de isolamento social. No caso dos artistas que já vinham nos últimos anos sofrendo com as drásticas reduções de investimento a cultura e “diante do quadro de completa suspensão de todas as atividades artísticas e culturais e da falta de qualquer perspectiva de retorno, parte do setor cultural começou a se mobilizar em busca da garantia do apoio do Estado, nos diversos níveis de governo” (CALABRE, 2020, p. 13-14). É de suma importância destacar, que as primeiras iniciativas para apoio a trabalhadores da cultura vieram primeiramente por parte dos governos estaduais e municipais, para depois conseguir acesso a uma política mais ampla do governo federal.

Estudiosos apontam que a cultura sofreu graves ataques por parte do governo de Jair Bolsonaro, isso se dá pelo fato de que ele e seus apoiadores elegeram o setor cultural como inimigo, Segundo Rubim (2021):

A gestão Messias Bolsonaro elegeu a cultura como inimiga, em conjunto com educação, ciências, artes, universidades públicas e temas relativos às mal denominadas minorias, em especial às suas manifestações de gênero, afro-brasileiras, LGBT e dos povos originários. No caso da cultura, o governo se caracteriza por

agressões às liberdades de criação e de expressão, pelo retorno da censura; pelo desmonte das instituições culturais; pela demonização da cultura e das artes e pela deliberada atuação no sentido de asfixiar financeiramente a cultura (RUBIM, 2021, p. 39).

Lia Calabre, que comunga com Albino Rubim, aponta dois motivos no qual a cultura passou a ser inimiga, “o primeiro é o de que o grupo que alça o governo atualmente teve baixa adesão ao seu projeto da parte dos grupos culturais e artísticos, logo, passa a classificar a área como sob o domínio da oposição esquerdista” (CALABRE, 2020, p. 10). O segundo motivo se dá pela “posição de resistência democrática apresentada por parte significativa do setor” (CALABRE, 2020, p. 10-11).

Com isso, o período de pandemia escancarou ainda mais essa questão, pois o governo federal demorou bastante para dar uma resposta efetiva para os setores culturais:

O Brasil tem recebido fortes críticas de organismos nacionais e internacionais pela falta de planejamento e baixo grau de administração da crise da pandemia em todos os setores. Logo, com a cultura não seria diferente. Há um completo (e propositado?) imobilismo no governo federal! Passados mais de sessenta dias de quarentena, não haviam sido pensados ou direcionados recursos para ações emergenciais na cultura. Isso não significa necessariamente dizer que não há recursos, eles existem na pasta da cultura, são de diversas naturezas e poderiam ser acionados para uma ação emergencial (CALABRE, 2020, p. 12-13).

A única alternativa para artistas e brincantes das culturas populares foi se integrar no meio digital, principalmente pelas redes sociais. Ambos os grupos *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* e *Na quebrada do Coco* desenvolveram uma série de atividades *onlines*, intensificando assim uma produção em meios digitais, principalmente, no Instagram e no Youtube.

Uma das iniciativas que contribuíram para a manutenção das atividades dos grupos *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar* foi a programação “Tudo em casa fecomércio” de iniciativa do SESC, que previa *lives* de artistas e grupos de culturas populares cearenses de forma remunerada. A primeira *live* realizada pelo grupo nessa programação ocorreu no dia 20 de maio de 2020, às 15h pelo Instagram, foi uma apresentação de 50 minutos, trazendo cocos de diversos mestres, cocos autorais, pontos da umbanda e da jurema. A apresentação contou com os três elementos marcantes do coco, sendo eles, o canto, o batuque e a dança, porém adaptados ao contexto e seguindo as medidas provisórias, pois os membros realizaram a *live* em ambientes diferentes por conta do isolamento social obrigatório. Até então, a *live* que ficou salva no perfil do Instagram do grupo conta com 128 visualizações.



**Figura 10** - “Live: Tudo em casa fecomércio” (20.05.20)

Fonte: <https://www.instagram.com/reel/CAa6NS9IN0Z/?hl=pt-br>

Em entrevista, Liana relatou a importância dessas *lives* nesse primeiro momento, por questões financeiras, mas também para minimamente conseguir manter a brincadeira viva. Vejamos:

A gente passou no primeiro ano da pandemia que foi o mais difícil, mais pesado. A gente passou naquele credenciamento do SESC, que é o Sesc tudo em casa. E aí a gente passou nesse credenciamento, e a gente conseguiu fechar através desse credenciamento acho que umas três apresentações. Ajudou profundamente a gente, porque a gente tava sem auxílio, sem renda, sem nenhum tipo de coisa, nada para manter assim a manifestação. Como a gente tinha essas apresentações marcadas, isso deu um gás a gente, "vamos manter o coco através das lives, através dessa presença virtual" (Liana Cavalcante, Fortaleza - CE, 19 de mar. 2022).

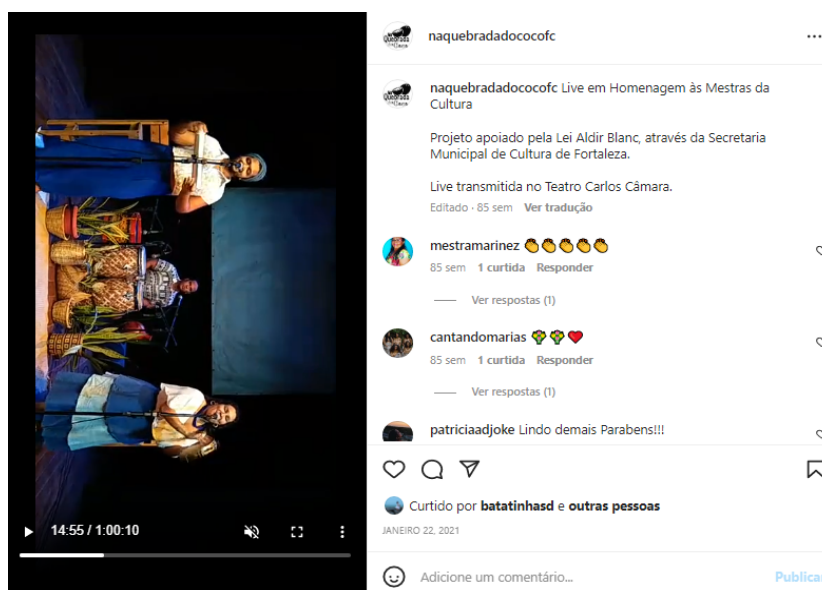
O grupo desenvolveu uma série de *lives* durante todo o período de isolamento, participando de programações do Centro Cultural Belchior, Povos do Mar, Festival Acordes do Amanhã, Festa de Iemanjá e entre outras atividades virtuais, como formações e debates.

O *Na Quebrada do Coco*, ao longo do período de isolamento, desenvolveu um projeto chamado “Mestras da Cultura” que tinha como proposta publicar fotos acompanhado de um texto falando de mestras das culturas populares, além de homenagear e reforçar o papel das mulheres nas brincadeiras populares:

Cara pra não surtar, a gente no auge do lockdown na primeira onda, a gente fez uma série chamada "Mestras da Cultura". E aí a gente ainda tava meio impactado com tudo isso né? A gente só conseguia fazer lives eu e ela para conversar pelo WhatsApp. Cada um na sua casa conversando e tal. E aí a gente foi construindo a série mestras da cultura que tem lá no nosso feed do Instagram. Que foi uma pesquisa que a gente foi

fazendo das mestras idosas, das mestras que, idosas não, das mestras que já tocam coco há muito tempo e mestras de coco do nordeste inteiro, a gente foi. (Lucas Vidal, Fortaleza - CE, 12 de fev. 2022).

A série resultou em uma *live* chamada “Homenagem às mestras da cultura”, financiada pela Lei Federal nº 14.017/2020 nomeada Lei Aldir Blanc, por meio da SECULTFOR, na qual desenvolvia medidas emergenciais para o setor cultural. A *live* ocorreu no dia 22 de janeiro de 2021, às 15h no Teatro Carlos Câmara via Instagram. A apresentação teve a duração de 1h e a *live* conta com 270 visualizações.



**Figura 11** - “Live: Homenagem às mestras da cultura” (22.01.21)

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CKXALiYIF1S/?hl=pt-br>

Um importante evento mobilizado pelo grupo e que contribui fortemente com a cena cultural dos cocos em Fortaleza é o *Bloco Rala Coco*, o bloco reúne brincantes de várias manifestações culturais e claro, brincantes de coco. Desde 2015, o grupo realiza o bloco de forma independente, onde já reuniu em média 400 pessoas, segundo os organizadores. Porém, no período de pandemia em 2021, foi realizado de forma *online*. Com a aprovação no edital de patrimônio cultural da Lei Aldir Blanc - SECULT CE, o grupo conseguiu ter uma melhor estrutura, puderam contratar uma equipe de transmissão, assim como garantir cachês para os grupos convidados e intérpretes de libras.

Ocorrendo no dia 13 de fevereiro de 2021, a *live* da V edição do *Bloco Rala Coco*, contou com a participação de dois grupos culturais, o *Brincantes Sonoros* e o *Raízes do Griô*, ambos não são grupos especificamente de coco, porém em seus repertórios cantam coco. A *live*

foi transmitida pelo canal do Youtube e contou com 2h de transmissão, até então o vídeo da *live* contém 310 visualizações.



**Figura 12** - “Live: V Bloco Rala Coco” (13.02.21)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0E4OxagZPJk&t=2019s>

É interessante pensarmos em como os grupos adaptaram a brincadeira para um ambiente virtual, pois os cocos, uma manifestação que necessita do contato entre as pessoas para melhor acontecer, se viu limitada em uma pequena tela. Ainda assim, procurou-se manter os elementos presentes da brincadeira. O canto e o batuque com maior eficácia, a dança com algumas adaptações sem a realização da roda, com o número reduzido de pessoas ou apenas uma demonstração de como se dança. A relação grupo e público passa a ser por meio de comentários dos seguidores, e o termômetro de que o público está gostando da apresentação é medido pelos *likes* e interações. A brincadeira que necessita do calor humano e da interação física, se viu frente a um celular ou uma câmera sem vida.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Adeus que eu já vou partir, adeus tu não vai chorar a brincadeira acabou mas um dia ela vai continuar”.*  
(*Adeus eu já vou partir - Laís Santos*)

Chego ao final deste trabalho não falando de um fim, mas de um início, pois considero que todas as questões levantadas ao longo destas páginas não finalizam aqui, ao contrário, elas começam. Já tinha há alguns anos o desejo de refletir os cocos em Fortaleza, porém, foi somente agora no mestrado que foi possível iniciar esse debate. As últimas considerações e sínteses deste trabalho não pretendem responder todas as perguntas.

Este trabalho surgiu do interesse de compreender como jovens brincantes e artistas vinham produzindo e (re)inventando uma brincadeira que em Fortaleza já não estava sendo mantida por famílias de tradição dos cocos, como ocorrem em outras localidades do estado. A inquietação se deu no fato de perceber como se constitui a brincadeira, quais os elementos que potencializam a forma de brincar, quais as suas bandeiras e suas pautas.

Realizar o mestrado em tempos de pandemia da covid-19 foi um grande desafio, principalmente, para pesquisadores que se dedicam às manifestações e performances culturais tradicionais. Pois o encontro presencial é fundamental para a realização e manutenção das culturas populares. Até então, na história não se pensavam manifestações culturais fora do campo físico presencial, porém nesses últimos anos os grupos sobreviveram por meio do campo virtual, mesmo tendo um encontro de pessoas com números reduzidos para realização de *lives*. Por isso, o período de pesquisa, coleta de dados, análise e escrita foi reduzido, porém foi necessário pensar novas alternativas para realizar na medida do possível tal pesquisa. Trazendo, inclusive, a discussão dos cocos em período de pandemia.

Para a realização desta pesquisa e escrita deste texto, foi necessário o intermédio de diversas fontes, como por exemplo, entrevistas, fotos, vídeos, *lives*, redes sociais, jornais, diário de campo, *blogs*, músicas autorais, suas letras e poesia. Fontes que permitiram evidenciar as experiências, saberes, organização, produção, identidade, pautas e bandeiras dos grupos. Permitindo assim, minimamente, a compreensão de como os membros (re)inventam os cocos.

Houve um esforço para trazer ao leitor a compreensão do que são cocos, como também apresentar e discutir sobre os trabalhos já produzidos pelos meus pares, que se dedicaram aos estudos dos cocos, principalmente os cocos do Ceará, campo esse que ainda vem se fortalecendo entres os estudiosos. Estudando trabalhos como os de Amorim (2008), Araújo (2013), Farias (2016), Rocha (2019), como também, os textos de Barroso (1982) e Carvalho



(2005), trabalhos esses que contribuíram para ampliação, difusão e discussão sobre os cocos no estado do Ceará. Permitindo ao leitor adentrar no ambiente de pluralidade que a brincadeira possui.

A tentativa de trazer um pouco sobre os movimentos que antecederam ambos os grupos, foi para que pudéssemos compreender o contexto em que surgiram. Compreendo que a brincadeira com um tempo foi perdida entre brincantes pescadores que mantinham a tradição familiar dos cocos. Com isso, ao longo do tempo, surgiu um movimento partindo pela iniciativa de jovens brincantes de outras manifestações para brincarem os cocos, esses influenciados pelos cocos de outros estados, seja por visitas de brincantes a outras localidades e estados ou pela própria *internet*, tendo em vista o fácil acesso a materiais dos cocos de Pernambuco e de Paraíba, por exemplo. Com o amadurecimento desse movimento é que se percebe a necessidade de conhecimento e aproximação com os cocos do Ceará, possibilitando assim uma mescla de elementos externos e internos que vão possibilitar o que hoje são os cocos de Fortaleza.

Procurei também descrever de forma mais detalhada como se constitui a brincadeira dos dois grupos. Tratei de analisar a poesia oral, discutindo a estrutura poética como sílabas poéticas, rimas e os assuntos que são abordados nas letras autorais dos grupos. Houve uma reflexão sobre a dança, em que foi abordado uma descrição dos passos e como os grupos se relacionam com a dança. Tratei minimamente da musicalidade, suas influências e estrutura, como rítmica, sonoridades e elementos que as compõem. Também foi discutido sobre os figurinos, fazendo uma descrição e reflexão do figurino enquanto performance e marcador da identidade dos grupos. Outro aspecto analisado foi a composição dos instrumentos utilizados, por fim, fiz uma descrição de visitas às atividades. Diante disso, foi possível visualizar minimamente os aspectos físicos, visuais e musicais que constituem a brincadeira.

Ao longo do trabalho, foi apontado questões centrais que apareceram durante a pesquisa, esses elementos identificados são, como já foi dito, fundamental para a constituição dos grupos, são esses que contribuem para a identidade dos grupos e dos brincantes, assim como, também pautam as demandas e bandeiras. Isso ocorre pelo simples fato de que esses marcadores sociais atravessam os corpos dos brincantes. Foi identificado questões relacionadas à religiosidade, na qual está presente nas letras, nas músicas, nos pontos inseridos no repertório e nas vestimentas. Foi abordado questões de gênero e sexualidade, quando os grupos pautam os direitos LGBTs em suas apresentações, na afirmação no discurso, assim também no acolhimento de pessoas LGBTs. Foi pautado questões de raça, presentes da identidade cultural e religiosa. E também, questões de classe observada nas demandas sociais e na própria condição de pessoas em vulnerabilidade social ou não.

Foi discutido sobre como os grupos passaram pelo período de isolamento social, identificando a vulnerabilidade social enfrentada pelo grupo *Coco das Goiabeiras da Rainha do Mar*, a rede de solidariedade e apoio aos brincantes do grupo. Houve uma descrição das atividades realizadas pelos grupos nas redes sociais, como as séries, os vídeos, e principalmente, as *lives*, trazendo alguns dados sobre os mesmos e adaptações feitas pelos grupos para o formato *online*. Realizei ainda no texto uma discussão sobre políticas públicas para as culturas populares, focando principalmente nos editais culturais, foi possível discutir dois editais que não traziam os cocos como linguagens de culturas populares do Ceará, refletindo dessa forma como os grupos se relacionam com essas políticas, quais suas críticas e demandas ao poder público.

É possível problematizar, que a partir deste estudo não percebemos o surgimento de um movimento dos cocos, mas sim, uma consolidação dos cocos em Fortaleza, apresentando diferenças dos cocos executados em outras localidades. Aqui na cidade apresentam pautas e demandas contemporâneas, potencializam discussões que pouco eram tratadas pelos grupos ditos tradicionais. Isso se dá pelo fato de que estamos em um outro momento da história, com demandas e pautas contemporâneas, além de que os grupos são mantidos por uma nova geração, mas não qualquer geração, é feita por pessoas politizadas, engajadas nas lutas sociais em que ampliam as discussões já feitas ao longo dos anos pelos cocos.

Como os cocos em Fortaleza bebem de uma pluralidade de elementos e influências locais e externas, por exemplo, os chamados cocos praieiros, do Cariri, de Pernambuco, em sua musicalidade, em sua dança e em sua poesia, assim também, como de religiosidades, do contexto territorial e da própria dinâmica da cidade. Quem sabe futuramente, depois de um maior aprofundamento, podemos dizer que os cocos de Fortaleza são pertencentes a um movimento que podemos chamar de *Cocos Urbanos*.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2018.
- AMORIM, Ninno. **Os Cocos no Ceará**: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape. 2008. 112f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.
- ANTUNES, Ticiane de Oliveira. 1863: o ano em que um decreto - que nunca existiu - extinguiu uma população indígena que nunca deixou de existir. **Aedos** n. 10 vol. 4 - Jan/Jul 2012.
- ARAÚJO, Ridalvo Felix de. **Na batida do corpo, na pisada do cantá**: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro. 2013. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.
- AYALA, Marcos. & AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. Perspectiva de análise. São Paulo, Ática, 1987.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: Uma manifestação cultural em três momentos do século XX. AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000. p. 27 - 64.
- AYALA, Maria Ignez Novais & SILVA, Marinaldo José da. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: Os cocos de roda e de gira. AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos**: alegria e devoção. In: Natal: EDUFRN, 2000. p. 189 - 220.
- AZEVÊDO. Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos**: alegria e devoção. In: Natal: EDUFRN, 2000. p. 121 - 138.
- BARROSO, Oswald. O coco de praia em Majorlândia. In: CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald (Org.). **Cultura insubmissa**; estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.
- BEAUDET, Jean M. Escrever-Dançar: definir a Antropologia da Dança? CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis; Insular, 2018. p. 25-31.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 25 de ago. 2022.
- CALABRE, Lia. A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam. **Extraprensa**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 7 – 21, jan./jun. 2020.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição: mestres do povo**. Fortaleza: Exp. Gráfica/LEO-UFC/UECE, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010).

CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1967.

CHARTIER, Roger. "CULTURA POPULAR": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

FARIAS, Camila Mota. "**O Coco tá no sangue**": a (re)invenção de uma tradição em fluxos dançantes por mulheres no Cariri-CE (1979 – 2012). 2016. 193 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2016.

FERREIRA, Hilário. Negros no Ceará: ideologia do embranquecimento, invisibilidade e resistência. **Ceará Criolo**. 7 de set. de 2020. Disponível em: <https://cearacriolo.com.br/negros-no-ceara-ideologia-do-embranquecimento-invisibilidade-e-resistencia/>. Acesso em: 03 de mar. de 2022.

FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. **O Folclore no Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

GALENO, Juvenal. **Lendas e Canções**. 5ª edição./ Raymundo Netto (org.); Revisão por Dimas Macedo. - Fortaleza: Secult, 2010.

GEERTZ, Clifford. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In: Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 11. ed., 1. reimp. - Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Arlene. **Benfica**. Arlene Holanda. Fortaleza: Secultfor, 2015.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens**: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIMA, Patrícia Geórgia Barreto de & ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Gênero e Cultura Popular: Relações de poder, posições e significados da participação das mulheres nos grupos de bumba-meu-boi do Maranhão. **Sociais e Humanas**, Santa Maria, v. 26, n. 03, set/dez 2013, p. 489 - 508.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 64 -79.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **O Manifesto do Partido Comunista**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MORENO, Josane Cristina Santos. O perfil dos coquistas. AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos: alegria e devoção**. In: Natal: EDUFRN, 2000, p. 65 - 75.

NASCIMENTO, Ricardo Cesar Carvalho. A ginga: do corpo ao cosmos. **Revista Vazantes**, v. 3, n. 1, 2019. p. 177-191.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Afrorreligiosidade na mira do racismo**. Correio Brasiliense/DF Opinião pág.: A11. Seg, 3 de março de 2014. COLUNAS/OPINIÕES.

NETO, Bernardo. **Barra do Ceará**. Bernardo Neto. Fortaleza: Secultfor, 2014.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo : Sueli Carneiro ; Pólen, 2020.

OLIVEIRA, Ariadne Moreira Basílio de. **Religiões afro-brasileiras e o racismo: contribuição para a categorização do racismo religioso**. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. “As Cores do Som. Estrutura Sonora e Concepções Estéticas na Música Afro-brasileira“, **Revista África**, São Paulo, USP, 1999, p. 87-109.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma Antropologia do som, **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2001, v. nº 1. p. 221-257.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Neves de. Antropologia-Dança: uma discussão epistemológica. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 9., 2017, Natal. **Anais [...]**. Natal: ABRACE, 2017. Disponível em:<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1112/1217>.

ORO, Ari & BEM, Daniel F. de. A discriminação contra as religiões afro-brasileiras: ontem e hoje. **Ciências & Letras**. n. 44, p. 301-318, Jul.-Dez. 2008.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PIRES FILHO, Jorge Costa. **Classificação de instrumentos musicais em configurações monofônicas e polifônicas**. 2009. 190f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Engenharia Elétrica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

RATTS, Alecsandro J. P. Os povos invisíveis: territórios negros e indígenas no Ceará. **Cadernos CERU**, São Paulo, USP, 1998, Série 2 nº 9, p. 109 - 127.

ROCHA, Alexandre dos Santos. **Coco de Roda em Caetano - Beberibe - Ce**: Produção de identidade, resistência e dimensão educativa. 128f. - Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-graduação Intercampi em Educação e Ensino, Limoeiro do Norte (CE), 2019.

ROCHA, Gilmar. A roupa animada – persona e performance na jornada dos santos reis. **Cronos**: R. Pós-Grad. Ci. Soc. UFRN, Natal, v. 15, n.2, p.8 - 34 jul./dez. 2014.

ROSA SOBRINHO, Paulo Fernandes. **Sentidos e Sonoridades Múltiplos na Música do Coco do Recife e Região Metropolitana**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Antropologia, Recife (PE), 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cultura e política no Brasil atual**. Antonio Albino Canelas Rubim, Márcio Tavares (org.). São Paulo : Fundação Perseu Abramo, 2021.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**. Rio de Janeiro, UFRJ, ano 11, n°12, 2003. p. 25-50.

SERAINÉ, Florival. **Antologia do Folclore Cearense**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

SOUSA JUNIOR, Vilson Caetano de. **Na palma da minha mão**: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas, - Salvador : EDUFBA, 2011.

SOUZA, Valéria Alves de. **OS TAMBORES DAS “YABÁS”**: raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, São Paulo (SP), 2014.

SHAH, Alpa. 2020. “Etnografia? Observação participante, uma práxis potencialmente revolucionária”. **R@u** – Revista de Antropologia da UFSCAR 12(1): 373-392.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILELA, José Aloísio. **O Coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidades. Maceió: Museu Théo Brandão, 1980.

WEBER. Florence. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou: Por que censurar seu diário de campo? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 157-170, jul./dez. 2009.

## ACERVOS CONSULTADOS E FONTES

### **HEMEROGRÁFICAS**

*A Lucta*. Sobral, 27 de abr. 1921.

### **ORAIS**

CAVALCANTE, Liana. *Liana Cavalcante*: entrevista [mar. 2002]. Entrevistador: Joel Oliveira de Araújo. Fortaleza, CE. 2022. Arquivo de mp3. (Brincante)

DOMINGOS, Laís Santos. *Laís Santos Domingos*: entrevista [jan. 2022]. Entrevistador: Joel Oliveira de Araújo. Fortaleza, CE. 2022. Arquivos de mp3. (Brincante)

MORAES, Lucas Vidal Silva. *Lucas Vidal Silva Moraes*: entrevista [jan. 2022]. Entrevistador: Joel Oliveira de Araújo. Fortaleza, CE. 2022. Arquivos de mp3. (Brincante)

SANTANA, Hesse. *Hesse Santana*: entrevista [mar. 2002]. Entrevistador: Joel Oliveira de Araújo. Fortaleza, CE. 2022. Arquivo de mp3. (Brincante)

### **ACERVOS E BIBLIOTECAS**

Acervo Mucuripe  
Biblioteca de Ciências Humanas da UFC

### **SITES E BLOGS**

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

<https://cearacriolo.com.br/negros-no-ceara-ideologia-do-embranquecimento-invisibilidade-e-resistencia/>

<https://www.instagram.com/cocodasgoiabeirasdarainhadomar/?hl=pt-br>

<https://www.instagram.com/naquebradadococofc/?hl=pt-br>

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/18797/>

<https://mapacultural.juazeiro.ce.gov.br/agente/18484/>

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/5927/>

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/25589/>

<http://www.fortalezanobre.com.br/2011/03/barra-do-ceara-406-anos.html>

<http://www.fortalezanobre.com.br/search/label/Benfica>

[https://www.facebook.com/brinquadecoco/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/brinquadecoco/?ref=page_internal)

<https://m.facebook.com/events/424072491322535>