

coleção de saberes

# MEMÓRIAS BRINCANTES

Um experimento a partir do corpo e da poética  
do Maneiro Pau do Mestre Cirilo – Crato/CE

Izaura Lila Lima Ribeiro

## **SECULT CEARÁ**

**Governador do Estado do Ceará**

Camilo Sobreira de Santana

**Vice-Governadora do Estado do Ceará**

Maria Izolda Cela de Arruda Coelho

**Secretário de Estado da Cultura**

Fabiano dos Santos

**Secretária Executiva da Cultura**

Luisa Cela

**Secretária Executiva de Planejamento e**

**Gestão Interna da Cultura do Estado do Ceará**

Mariana Teixeira

**Chefia de Gabinete**

Luziana Pinho

**Coordenadora de Economia da Cultura**

Laizi Fracalossi

**Coordenadora de Desenvolvimento**

**Institucional e Planejamento**

Sofia Leonor Von Mettenhim

**Coordenadora de Políticas de Livro,**

**Leitura, Literatura e Bibliotecas**

Goreth Albuquerque

**Coordenadora de Comunicação**

Ivna Girão

**Coordenadora Jurídica**

Daliene Fortuna

**Coordenador de Tecnologia  
da Informação e Governança Digital**

Thyago Souza

**Coordenadora Administrativo**

**Financeira**

Wilma Jales

**Coordenadora de Artes e Cidadania**

Valéria Cordeiro

**Coordenadora de Patrimônio Cultural  
e Memória**

Cristina Holanda

**Coordenador de Conhecimento  
e Formação**

Ernesto Gadelha

**Equipe da Coordenadoria de Conhecimento e Formação**

Bianca Silva Campello

Daniele Amaral Lima

José Ferreira Mota Neto

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Paula Gomes da Silveira

Raquel Santos Honorio

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará  
e Instituto Br apresentam

# MEMÓRIAS BRINCANTES

Um experimento a partir do corpo  
e da poética do Maneiro Pau  
do Mestre Cirilo – Crato/CE

Izaura Lila Lima Ribeiro



**Coleção  
de Saberes**  
Arte Urgente



**CEARÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA

## FICHA TÉCNICA

### ARTE URGENTE

#### Direção e Coordenação Geral

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

#### Direção Administrativa

Ingrid Ferreira

#### Direção Executiva

Pedro Ortale

#### Coordenação Pedagógica

Francis Wilker

#### Produção Geral

Henrique Castro

#### Técnica de Pesquisa e Acompanhamento

Angelica Castro

#### Técnico para Tabulação de Dados

David Paulo

#### Financeiro

Fernanda Araújo e Yane Lima

#### Coordenação de Comunicação

Leo de Carvalho

#### Gestão de Mídias Sociais

Nerice Carioca

#### Design Gráfico de Redes Sociais

Faruk Segundo e Kathelyn Freitas

#### Design de Interface

Leo de Carvalho

#### Produção de Conteúdo

Grasielly Sousa

#### Streaming

Saimon Oliveira Barros

#### Gestão de Tecnologia

Techdiffer

## EDITORA

### QUITANDA SOLUÇÕES CRIATIVAS

#### Organização Editorial

Mardonio Barros / Paulo Victor Feitosa

#### Conselho Editorial

Alexandre Barbalho, Claudia Leitão, Ingrid Ferreira, Mardonio Barros, Nayana Misino, Paulo Feitosa, Pedro Ortale, Rachel Gadelha, Renato Abê, Vinicius Wu, Nilde Ferreira

## FICHA EDITORIAL

### COLEÇÃO DE SABERES

#### Curadoria

Alexandre Barbalho, Beatriz Furtado, Francis Wilker, Guilherme Marcondes, Roberto Marques, Thereza Rocha

#### Produção

Leo de Carvalho e Pedro Ortale

#### Projeto Gráfico

Faruk Segundo e Leo de Carvalho

#### Diagramação

Faruk Segundo e Lux Farr

#### Catálogoção

Gustavo Augusto-Vieira

R484m RIBEIRO, Izaura Lila Lima ; 1990 -

Memórias Brincantes: um experimento a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo - Crato/CE / Izaura Lila Lima Ribeiro - 1a ed. - Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

8800 kb; PDF. (Coleção de Saberes)

ISBN 978-65-84558-01-4

1. Cultura cearense 2. Brincantes  
I. Título

CDD: 306



#### MATRIZ

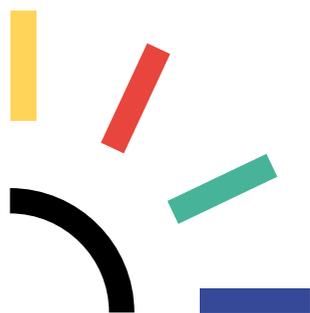
Av. Historiador Raimundo Girão, 366 - Praia de Iracema - Fortaleza - CE - CEP 60060-570

#### FILIAL

Av. Rio Branco, 115 - 19º e 20º - Centro - Rio de Janeiro - RJ - CEP 20040-004

[www.quitandasolucoescriativas.com.br](http://www.quitandasolucoescriativas.com.br)  
+55 (85) 3235.4063

Secretaria da Cultura do Estado do Ceará  
e Instituto Br apresentam



**arte  
urgente!**



**Coleção  
de Saberes**

Arte Urgente

Realização



Prod. Executiva



Apoio Institucional



Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da Cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020.



SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO





# Sumário

<b>Ecologia de Saberes</b>	<b>9</b>
<b>Conhecimento e formação como políticas culturais</b>	<b>13</b>
<b>Uma coleção de saberes urgente</b>	<b>15</b>
<b>Agradecimentos</b>	<b>19</b>
<b>Introdução</b>	<b>22</b>
<b>Licença, dono da casa</b>	<b>31</b>
O Ceará como terreiro da brincadeira	32
O meu mestre é meu guia: memórias e relatos do Mestre Cirilo	41
O Maneiro Pau	59
<b>Brincantes – Corpo e Memória</b>	<b>65</b>
Corpo brincante	66
A família e as memórias	74
Eu brincante	88

<b>Notas sobre um caminhar</b>	<b>96</b>
Travessia	97
Memórias Brincantes: experimentos	104
Atravessamentos: uma ação performática coletiva	112
<b>Considerações</b>	<b>119</b>
<b>Referências</b>	<b>123</b>
<b>Apêndices e Anexos</b>	<b>129</b>

# Ecologia de saberes

*Paulo Feitosa*

*Diretor Geral do Arte Urgente*

*Diretor da Quitanda Soluções Criativas*

“Precisamos ser melhor formados para depois ficar bem informados. Essa é uma tarefa da universidade, para mim, assim como é para ti. É preciso que um tema como esse seja realmente discutido. Ensinar não é trazer para a escola um pacote de conhecimentos, às vezes desarticulados. Ensinar é produzir a possibilidade da produção do conhecimento por parte do aluno”, provocou o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire. A educação superior, desde as origens, busca criar, transmitir e alastrar conhecimento — nas sociedades contemporâneas, a universidade ocupa estratégica posição socioeconômica. Os crescentes cortes de verbas para as instituições federais, no entanto, fragilizam o direito à educação pública: em valores atualizados, o orçamento do Ministério da Educação (MEC) para o ensino superior em 2010 seria hoje o equivalente a R\$ 7,1 bilhões. Neste ano, o repasse é de apenas R\$ 4,5 bilhões.

Com a pandemia de Covid-19, o negacionismo da ciência no Brasil alcançou proporções ainda mais alarmantes: minimização da gravidade da doença, boicote às medidas preventivas, subnotificação dos dados e tentativa de descredibilização da vacina. Diante deste cenário, o grande desafio é repensar o mundo — e a universidade é central na criação de outros possíveis. A Coleção de Saberes, ação do projeto Arte

Urgente, comprometeu-se em divulgar e valorizar pesquisas acadêmicas no campo da arte e da cultura no Ceará, como uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso e interessado em aprender e aprofundar conhecimentos. A partir de uma chamada pública, a iniciativa selecionou pesquisas realizadas em todo o Estado e as disponibilizou em e-books com acesso gratuito.

A Coleção de Saberes elegeu 20 trabalhos originais e inéditos que costuram relevantes debates sobre arte e cultura no Ceará em suas múltiplas linguagens. Álvaro Renê Oliveira de Sousa escreve sobre as contribuições para um teatro negro de resistência; José Brito da Silva Filho aborda a experiência da Cia. Ortaet de Teatro no centro-sul cearense, entre percurso pedagógico e processos criativos; Manoel Moacir Rocha Farias Júnior investiga o gênero na cena performativa-política de Fortaleza; e Thaís Paz de Oliveira Moreira apresenta o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA).

Nas cartografias memorialistas desta Fortaleza em devir, Ethel de Paula Gouveia desbrava a vida esculpida com os pés do poeta Mário Gomes; Carlos Renato Araujo Freire pesquisa o engajamento cultural do historiador Nirez em prol do passado da Capital e da música popular brasileira; e Lais Cordeiro de Oliveira escreve sobre o Rei de Paus e a coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu. No audiovisual, a recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará é objeto de interesse de Luciene Ribeiro de Sousa; e o cinema brasileiro contemporâneo como ato coengendrado na elaboração do morar avizinha-se nas palavras de Érico Oliveira de Araújo Lima.

Adentrando o Ceará Profundo, Izaura Lila Lima Ribeiro resgata memórias brincantes a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo no Crato; e Johnnys Jorge

Gomes Alencar debruça-se sobre a agremiação literária cratense Club Romeiros do Porvir. É também no Cratim de Açúcar que a investigação de Larissa Rachel Gomes Silva sobre bonecas e memórias femininas no processo de poé-sis se concentra. O patrimônio e cultura material canavieira do Cariri nos anos 1930 a 1970 é recorte do artigo de Naudiney de Castro Gonçalves; e Yasmine Moraes Alves de Lacerda analisa o universo cultural caririense ancestralmente negro a partir das narrativas fotográficas dos Orixás. Já em Baturité, José Wilton Soares De Brito Souza desenvolve um estudo antropológico sobre a memória e os espaços com ouvidos atentos aos contos e causos de moradores da comunidade quilombola da Serra do Evaristo. Onde tudo que é bonito é absurdo, Ridimuim borda um arquivo radical, impermanente, desorientador, ameaçador, premonitório e infinito do sertão.

O papel da coleção Arthur Ramos nos itinerários do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará é objeto de pesquisa de Maria Josiane Vieira. Ainda nos meandros educacionais, Marise Léo Pestana da Silva questiona como a educação somática possibilita o gesto dançado e quais os aportes para a criação em dança contemporânea. A pedagogia e política na experiência do corpo também instigam Renata Kely da Silva, que estuda memória como território metodológico. Em um texto-corpo-pensamento, por fim, Noá Araújo Prado nos apresenta escritos de uma Guerra Planetária ao encarar de modo radical o não-distanciamento do seu corpo de pesquisadora.

Essa pluralidade de conhecimentos heterogêneos que se entrelaçam é nomeada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos como “ecologia de saberes”. Nos feitiços subterrâneos das vidas, severinas e de viés, os saberes correm

velozes feito sangue nas veias e atravessam gerações. Dos profetas das chuvas aos seminários nas salas de aula, cultura é tudo aquilo que construímos entre todos. “Volto a dizer que a universidade não tem de salvar-nos, não se trata de salvar ninguém, digamos mesmo que a universidade tem de assumir a sua responsabilidade na formação do indivíduo, e tem de ir além da pessoa, porque não se trata apenas de formar um bom informático ou um bom médico, ou um bom engenheiro, a universidade, além de bons profissionais, deveria lançar bons cidadãos. Creio que universidade pode, creio que vós podeis”, apostou o escritor português José Saramago (1922-2010) em conferência realizada na Universidad Complutense de Madrid no ano de 2005.

As autoras e os autores publicados na Coleção de Saberes receberam pagamento pela pesquisa, medida de estímulo, reconhecimento e respeito ao trabalho intelectual. Pensando em uma maior acessibilidade dessas pesquisas, os e-books possuem ainda um versão em audiobooks.

# Conhecimento e formação como políticas culturais

---

*Fabiano dos Santos Piúba*

*Secretário da Cultura do Estado do Ceará*

*Doutor em Educação (UFC), mestre em História (PUC-SP)*

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) realizou no âmbito da Lei Aldir Blanc, um conjunto de editais que se conectam com seu Plano de Gestão 2019 - 2022, denominado “Ceará, estado da cultura”. Dessa maneira, realizamos nossas ações de acordo com os eixos das políticas e dos programas estabelecidos no Plano Plurianual – PPA e do Plano Estadual da Cultura, instituído pela lei 16.026/2016, sancionada pelo governador Camilo Santana. Dentre os eixos de atuação e programas, destaca-se a “Promoção e Desenvolvimento da Política de Conhecimento e Formação”.

A agenda de formação e conhecimento ganha relevo na Secult a partir de 2016, obtendo status de programa orçamentário e se transformando em eixo das políticas culturais, além de uma Coordenadoria própria na estrutura da Secretaria. Foi assim que lançamos o “Edital de Chamamento Público para Programa de Formação e Qualificação para o Setor Artístico/Criativo do Ceará”, visando à manutenção e o fortalecimento da economia da cultura e das expressões artísticas em nosso estado.

O próprio edital estabelecia um roteiro para apresentação das propostas, considerando a clareza de seus objetivos em desenvolver um programa de formação e qualificação da

cadeia produtiva da cultura, promovendo a qualificação artística e técnica, possibilitando a geração de renda, desenvolvimento pessoal e profissional, com ênfase no empreendedorismo dos setores criativos e produtivos por meio não só de projetos, mas também de planos de negócios e de marketing, bem como de planejamento estratégico para gestão administrativa, jurídica e financeira. Noutras palavras, tínhamos em mente a necessidade da qualificação dos projetos, mas também de sua gestão e resultados. Além desses objetivos específicos, destacamos a promoção e difusão do conhecimento científico e acadêmico, considerando que formação e conhecimento são agendas indissociáveis.

O edital teve como instituição selecionada o Instituto BR Arte que apresentou um projeto de excelência para os objetivos estabelecidos pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Os Ateliês de Criação com formação artística e técnica, as Janelas Formativas com 100 cursos livres, a Agência de Futuros com suporte técnico e de gestão de projetos e a bela proposta da Coleção Saberes com a seleção e publicação de 20 pesquisas inéditas foram linhas de ações do projeto “Arte Urgente: a cultura como farol do Ceará”.

A “Coleção de Saberes” reúne um conjunto de títulos extremamente relevantes para a pesquisa e produção do conhecimento acerca do fazer artístico, do patrimônio cultural e da memória, da diversidade e da cidadania cultural no Ceará e no Brasil. São vinte obras selecionadas que não deixam de expressar o caráter de urgência, de emergência, mas também de resistência, componentes próprios das artes e da cultura como criação, reflexão, pensamento, posicionamento e reinvenção de vidas e de mundos.

# Uma coleção de saberes urgente

---

*Alexandre Barbalho*

*Professor dos PPGs em Sociologia e em  
Políticas Públicas da UECE*

*Líder do Grupo de Pesquisa em  
Políticas de Cultura e de Comunicação – Cult.Com*

A cultura é o lugar da norma e da regra. A vasta tradição de pesquisas e elaborações teóricas das ciências humanas e da filosofia fundamenta tal afirmação. Contudo, é esse mesmo estabelecido corpus de conhecimento que informa como a cultura também é o lugar da crítica e do desregramento.

Esse formato bifronte da cultura, essa sua tensão constituinte, impõe uma lógica processual e múltipla que resulta nas diferenças diacrônicas e sincrônicas entre os mais variados tipos de agrupamentos humanos. Tal tensão pode receber diversas leituras. Para um pensamento conservador, por exemplo, quando a cultura afirma a coesão ela se denomina de civilização. Quando, ao contrário, ela dá vazão à contestação, se manifesta como barbárie.

Podemos entender essa tensão também como uma relação agonística, uma disputa cujo sentido final é adiado infinitamente. Contudo, parece que nesse jogo, o adversário que está há bastante tempo em situação de defesa, quase acuado e pedindo desculpas por ainda permanecer na disputa, é a cultura como exercício crítico. “A cultura é a regra”, afirmou Jean-Luc Godard em seu filme *Je vous salue, Sarajevo*. Ou

tempos mais atrás, quando visitava o Brasil nos anos 1980, Félix Guattari, em debate com o movimento negro na Bahia, dizia que a cultura era um “conceito reacionário”.

Trazer essas duas colocações deslocadas de seu contexto discursivo tem o intuito de provocar o leitor e possibilita destacar a importância da “Coleção de Saberes” inserida no projeto de sugestivo nome: “Arte Urgente”.

Reunindo um conjunto de pesquisas que foram originalmente dissertações ou teses acadêmicas, em diversas disciplinas, a coleção amplia o pensamento crítico e não normativo sobre a cultura feita no ou sobre o Ceará. São vinte títulos que refletem o estado a partir de uma perspectiva ampla, nada provinciana, no sentido pejorativo da palavra, de visão tacanha, mesmo quando toca em assuntos profundamente provincianos, no bom sentido da palavra, das coisas que nos afetam.

Trata-se portanto de uma **coleção de saberes urgentes para os tempos que correm.**



*Ao meu menino José Bernardo,  
por colorir e encantar os meus dias.*



# Agradecimentos

A Deus e aos santos por toda proteção.

A minha mãe Suzana Lila por estar comigo em todos os momentos e por ser meu porto seguro. E ao meu pai Valdemar, por todo o incentivo para os estudos.

A toda a minha família, em especial aos meus tios: Maria, Albertina, Raimundo, Antônio, Lúcia e Odaci.

Ao meu filho José Bernardo que me ensina todos os dias sobre o amor.

Ao Ciel Carvalho, meu companheiro, por ser meu abrigo e meu amor, agradeço pela ajuda nas gravações e edições de vídeo, como também no decorrer do processo de criação.

À Anelayne Ribeiro, minha irmã, pela parceria de uma vida inteira.

À Danyelle Ribeiro, minha prima e revisora textual da dissertação, agradeço pelo excelente trabalho.

Ao Mestre Cirilo e sua filha Gorete, pela generosidade da partilha e por manter viva as nossas tradições.

Aos brincantes que contribuíram compartilhando suas experiências.

À Nayana Castro pela força e pela irmandade.

À Circe Macena pelas conversas e pelo apoio que contribuíram para clarear esse processo.

Ao professor Nonato Cordeiro pela amizade, paciência e sabedoria de me guiar durante toda essa etapa.

Às professoras e amigas, Lourdes Macena e Thereza Rocha, todo o meu respeito e admiração, agradeço por terem feito parte desse processo.

Ao Programa de Mestrado em Artes do IFCE e aos amigos especiais, companheiros de aventuras: Álvaro Renê, Wesdey Alencar e Circe Macena.

Ao Grupo Miraira, por ser um grande espaço de aprendizado e compartilhamento de experiências.

A Ulisses Teixeira, Leudo Duran, Luisa Viana, Álvaro Renê, Wesdey Alencar, Hayane Freitas e Nayana Castro, pela participação no exercício de criação que foi fundamental para esse trabalho.

*“Quem são esses homens de tez encardida e passos graciosos?  
Quem são esses magos de magras figuras e riso na boca?  
Quem são esses reis sem níquel no bolso mas fartos de festa?  
Deviam se maldizer e dançam...”*  
*(BARROSO, 1996, p.03).*



# Introdução



A presente dissertação apresenta resultados de uma investigação e criação acerca da possibilidade de reinvenção do corpo brincante, utilizando a memória e a poética existente no Maneiro Pau do Mestre Cirilo – Crato/CE como elementos fundamentais para a proposição de uma vídeo performance e de uma ação performática coletiva.

O meu encantamento pelo Folclore surgiu dentro de casa, observando os planejamentos das aulas de artes da Tia Lúcia e ouvindo as histórias do vovô Zé quando ia para o seu sítio em Messejana aos domingos. Mesmo morando em Fortaleza, minha família preservou as raízes sertanejas trazidas de Quixeré. Cada tio guardou um pouco das memórias: alguns lembram das brincadeiras, outros das canções e outros das manifestações do Folclore a que costumavam assistir. Além de preservar essa memória trazida do interior também continuaram a guardar muitas histórias na casa da família aqui em Fortaleza.

Desde que nasci resido na mesma casa, a casa de toda a família. Essa casa guarda todas as minhas memórias da infância e também foi a minha primeira sala de ensaio, quando comecei a dançar aos 5 anos de idade. As minhas vivências no universo da dança foram muitas, até que, aos quinze anos, entrei para o Grupo Miraira do IFCE<sup>11</sup> e para o Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/

| 1 | O grupo Miraira desde 1982 atua na cidade de Fortaleza como laboratório de estudos e pesquisas em cultura folclórica, compartilhando danças, músicas e saberes. Sob a direção da professora Lourdes Macena, Circe Macena e Nonato Cordeiro.

CNPQ. Desde então, esses saberes passaram a fazer parte do meu interesse profissional como fio condutor de conhecimento na contemporaneidade. Por conta das apresentações e vivências com os mestres despertou-me o desejo de me tornar uma brincante, artista e pesquisadora.

Atualmente trabalho como Gestora de Unidades de Conservação na Secretaria do Meio Ambiente no Governo do Estado do Ceará. As Unidades de Conservação são áreas protegidas por lei que compõem o Patrimônio Natural do nosso país. Nessas áreas, além de encontrarmos uma rica diversidade de fauna e flora, encontramos também comunidades tradicionais como indígenas, ribeirinhos, extrativistas, entre outros, povos que vivem uma relação de sustentabilidade e preservação dos recursos naturais. O trabalho de pesquisa a partir das matrizes estéticas tradicionais auxilia diretamente na minha atuação profissional hoje, pois diariamente realizo uma gestão socioambiental, aprendendo e compartilhando saberes e fazeres com as comunidades tradicionais que habitam no entorno das Unidades de Conservação do Ceará. Vale ressaltar que as comunidades tradicionais possuem uma relação de respeito e cuidado com a natureza, o que nos leva a perceber que esses povos são os principais protetores do nosso Patrimônio Natural.

Diante disso, nesse contexto de vivências e pesquisas, destaco o Encontro de Mestres do Mundo na cidade de Limoeiro do Norte, onde conheci Mestre Cirilo. Homem simples e trabalhador rural, morador da Comunidade da Bela Vista no Crato, no sul

do estado do Ceará. Brincante e Mestre da Cultura Popular, tesouro vivo que preserva a memória da brincadeira do Maneiro Pau e, através da tradição oral, difunde o conhecimento para outros brincantes, homens, mulheres e crianças.

A dança do Maneiro Pau é uma brincadeira feita na base do improviso, predominantemente masculina, que os dançarinos em roda utilizam os bastões de madeira para marcar o ritmo e fazer as coreografias. Considerando que a dança do Maneiro Pau é experienciada de forma coletiva, como utilizar elementos da brincadeira para um processo de criação solo? Quantas possibilidades podemos encontrar na relação entre a performance do corpo e o saber tradicional? Quais as características do Maneiro Pau do Mestre Cirilo? Que relações podem ser encontradas a partir da memória, do corpo e das tradições?

Os questionamentos acima acompanharam-me durante toda a investigação. Porém, a pesquisa foi tomando diferentes rumos ao longo de todo o processo. O desejo inicial da investigação era entender a Dança do Maneiro Pau do Mestre Cirilo e brincar com a poética dessa manifestação. Esse objeto foi se transformando. Eu diria que o olhar foi sendo ampliado, passei a enxergar Mestre Cirilo como um brincante de múltiplas vivências, detentor de muitos saberes, com um corpo memória que vai além da brincadeira do Maneiro Pau. A partir desse momento, passei a sentir uma aproximação maior com o mestre, visto que também me considero uma brincante plural, que passeia por diversas manifestações. Observei então que o estudo do meu corpo

brincante se relacionava também com a memória da minha casa e da minha família, como também com as outras vivências que experienciei.

Diante do exposto, essa investigação buscou estudar esse corpo brincante, utilizando como mote dois elementos importantes: a memória e a poética do Maneiro Pau, pensando e descobrindo as possibilidades para a criação de um diálogo corporal a partir da relação desses elementos, utilizando a minha casa como espaço cênico de criação e as memórias afetivas familiares como proposições criativas para a realização das performances. Vale ressaltar que, para a realização deste estudo, o compartilhamento de experiências entre o Mestre, os brincantes e os meus familiares foram de fundamental importância.

A pesquisa adotou um caráter qualitativo. Como pesquisadora tentei adotar uma postura de observação-participante, conhecendo o cotidiano do Mestre e se aprofundando na brincadeira a partir das suas contribuições. A descrição etnográfica foi o método primordial, através de registros da descrição da brincadeira do Maneiro Pau do Mestre Cirilo e das partilhas de saberes realizadas enquanto pesquisa de campo, como também das memórias afetivas da minha família.

Aplicamos entrevistas semiestruturadas com o Mestre Cirilo e com brincantes de outros grupos, no intuito de entender melhor sobre o corpo brincante a partir das experiências de quem vivencia isso cotidianamente. Durante toda a pesquisa também utilizamos um diário de bordo, com escritos referentes à pesquisa, às dificuldades do processo criativo, relatos,

questionamentos e descrições. O diário de bordo foi fundamental para a construção de todas as etapas do processo de pesquisa e também foi de grande auxílio para a escrita. Os registros imagéticos e sonoros também foram feitos durante o processo de pesquisa. A estes se somaram fotos do acervo pessoal da minha família, acervo do Grupo Miraira e fotos tiradas durante o processo de criação da vídeo performance.

Vale ressaltar que durante a investigação foi adotada uma postura de respeito, interesse e cuidado a fim de buscar uma aproximação com todos os sujeitos envolvidos. Além disso, durante todo o processo, procuramos atrelar os conhecimentos adquiridos à prática artística.

O trabalho está dividido em três etapas. A primeira etapa se chama “Licença, dono da casa”, que apresenta o início da pesquisa, trazendo o Ceará e o Cariri como pano de fundo para começarmos a compreender o universo que procuramos trazer. Além disso, essa parte inicial da pesquisa traz os relatos do Mestre Cirilo, que são fundamentais para estabelecer um diálogo e um entendimento sobre a pesquisa como um todo. Busco trabalhar com autores cearenses ou autores que pesquisam o Ceará, no intuito de possibilitar um diálogo próximo entre os envolvidos. É importante destacar também que no decorrer do texto escolho priorizar a utilização da palavra “Folclore”, essa escolha se dá por perceber que essa é a palavra utilizada pela grande maioria dos mestres e dos brincantes quando se referem as suas brincadeiras, entendendo que o termo “Cultura Popular” está mais ligado a uma escolha da academia e dos estudiosos, dessa

forma, busco utilizar o termo que se aproxima do cotidiano dos mestres. Vale ressaltar também que, apesar de todo o trabalho de pesquisa, considero a bibliografia sobre o Maneiro Pau um pouco escassa, algo que trouxe algumas dificuldades no decorrer do trabalho. Dessa forma, escolho também trabalhar nas descrições a partir da fala do Mestre e utilizo os escritos do Diário de Bordo.

A segunda parte chama-se “Brincantes: corpo e memória”, na qual, a partir dos estudos do corpo brincante e das memórias familiares, tento buscar o “Eu brincante”, observando as minhas experiências e fazendo um paralelo com a figura de Mestre Cirilo como brincante, além de tentar compreender, a partir de outras falas, o sentimento de ser brincante. Debruço-me na leitura de Barroso (1996; 2013), Silva (2017) e Souza (2014), tentando compreender e dialogar entre eles o que é esse corpo brincante, que está tão presente nos trabalhos que utilizam as matrizes estéticas da tradição. Destaco que o termo conceitual “Corpo Brincante” já foi utilizado por diversos autores, porém, neste trabalho, utilizo os conceitos apresentados por Barroso (2013), por encontrar uma afinidade com o pensamento que ele apresenta, bem como por se tratar de um autor/artista cearense que pesquisa a tradição popular do estado e suas diversas manifestações.

Vale ressaltar que, no estudo acerca do corpo brincante, deleito-me na reflexão que se promove sobre esse corpo e essa dança a partir do trabalho presente nos brincantes de tradição popular. Nesse capítulo dialogamos também com a memória, a partir de um

trabalho etnográfico realizado acerca das memórias afetivas da minha família. No que diz respeito aos estudos sobre memória e oralidade, busco dialogar com Bosi (1994), que fala sobre o “Tempo de lembrar” como sendo esse tempo de visitar as memórias passadas e contá-las. Destaco, ainda o pensamento de Katrib (2009) sobre a importância das memórias compartilhadas.

Nesse capítulo ainda, a pesquisa também se estabelece a partir do olhar de outros brincantes, com os quais realizamos entrevistas semiestruturadas no intuito de entender o universo brincante, buscando compreender o que os motiva a brincar.

A terceira e última etapa da pesquisa, intitulada “Notas sobre um caminhar”, está dividida em duas partes denominadas “Travessia” e “Memórias Brincantes: experimentos”. Esse capítulo aborda as questões relacionadas ao processo criativo para a realização do produto final, através de uma vídeo performance e uma ação performática coletiva que contou com a participação de 07 artistas que, a partir de proposições, realizaram um exercício de criação. De início, trago questões relacionadas ao processo criativo com fundamentação bibliográfica em Sales (2016), entendendo que o mais importante da criação é o processo e não apenas o produto, levando em consideração o caráter de experimentação que escolhemos trabalhar na construção da vídeo performance. Ao pensar sobre performance, dialogo com os escritos de Carlson (2009) e Schechner (2006) em busca de um maior embasamento para justificar as escolhas que trago no trabalho performático apresentado.

Esse entrelaçamento da pesquisa em arte e da experiência como elemento importante para a construção do processo artístico é observado na fala de Pimentel (2015) quando diz que a experiência consegue envolver totalmente o sujeito na ação, de forma ativa e crítica.

Diante disso, a pesquisa tenta trazer um olhar com envolvimento do sujeito, entendendo que esse é um processo inacabado de construção e aprendizado. Esperamos que as reflexões geradas possam contribuir para artistas-pesquisadores para que estimulem o pensar sobre processo de criação a partir das matrizes estéticas tradicionais, através do compartilhamento de experiências e vivências acerca dos saberes e fazeres do homem simples.

Licença, dono da casa



É pedindo licença que começamos a adentrar o universo das manifestações da cultura popular tradicional, tendo o Ceará como casa e o Mestre como anfitrião. Este capítulo servirá como boas-vindas, chegando de mansinho, pedindo licença, com respeito e cuidado.

O intuito é tentar compreender esse Ceará plural, de tantos encantos e tradições, assumindo que o passado e o presente caminham juntos, fazem parte da memória coletiva e individual do povo do nosso lugar.

Parte deste trabalho é fruto de uma série de escritos e anotações presentes em meu diário de bordo da pesquisa, onde escrevo pensamentos, falas de autores, trechos do que possa ser um início de uma ação performativa e de um processo criativo em dança que se inicia através da pesquisa e da escrita, tendo como ponto de partida o Ceará e suas tradições.

## O Ceará como terreiro da brincadeira

De acordo com o dicionário Michaelis, “terreiro” pode significar uma porção de terra, um terraço. Para as religiões de matriz africana, o terreiro é um lugar sagrado, onde acontecem os cultos espirituais, e, para o sertanejo, o terreiro pode significar o quintal de casa, o espaço onde se planta, colhe,

cria bichos, reúne a família, os amigos e também o espaço onde se brinca. O Ceará é o terreiro de diversas brincadeiras e manifestações da cultura popular tradicional, que se entrelaçam com a história, com a memória e com a cultura do povo. Povo mestiço, onde a miscigenação, composta por índios, brancos e negros, pode ser percebida pelos traços da sua gente, como também pelas matrizes estéticas que formam as manifestações culturais ou a cultura folclórica.

Nesse contexto, Souza<sup>21</sup> destaca muito bem o que poderia ser entendido como cultura folclórica nesse universo popular.

A cultura folclórica é o saber informal, aprendido pelo vivido e solidificado pela ancestralidade, transmitido oralmente, cotidianamente alimentado no alicerce da família e /ou do grupo social do qual se faz parte. Ela vem da forma como o homem do povo vê a vida, no contexto em que ele sente, pensa e vê seu universo – esteja na cidade ou no campo. (SOUZA, 2015, p. 54)

Diante disso, a formação do povo cearense é sedimentada pela ancestralidade de seus saberes e fazeres, que são repassados através da oralidade e que se misturam com as características do lugar. Esse Ceará de que estamos falando é terra de mares bravios, esverdeados, de ventos fortes, possui um litoral que vai do sol nascente ao sol poente, é terra também de chão rachado, de um sertão misterioso e bonito, de gente forte, resistente, que consegue viver com os desafios naturais de um lugar com uma vegetação única e com a falta de chuva; o sertão e o sertanejo

| 2 | Gostaria de ressaltar que SOUZA, se trata da Professora Dra. Lourdes Macena, docente do Instituto Federal do Ceará, coordenadora do grupo de pesquisa em Cultura Folclórica Aplicada e diretora do Grupo Miraira. Referência na pesquisa sobre Folclore.

vivem de uma constante reinvenção. É terra também de serras, com água corrente, clima ameno e vegetação verdinha. Ceará é terra de serra, mar e sertão.

A miscigenação que encontramos no povo, podemos perceber também nas paisagens que compõem os 184 municípios do estado. Perceber as características do povo e do lugar faz com que possamos pensar na riqueza da cultura desse espaço e nas influências que ele sofreu e vem sofrendo ao longo dos anos, observando assim alguns elementos que compõem a cultura folclórica.

Diante disso, Souza afirma:

Como elementos da cultura folclórica, vamos encontrar o resultado da criação do homem comum, na busca de suprir suas necessidades materiais ou imateriais. Nela, está o remédio que não está na farmácia, ou que está e não se pode comprar. Na cultura folclórica, o homem encontra a cura provável para o filho numa reza ou numa promessa, e a música para se cantar para o santo, entre deuses permitidos ou não. (SOUZA, 2014, p. 54)

Falamos também de um estado que sofre com as mazelas da sociedade, onde o seu povo enfrenta a desigualdade social, onde a má distribuição de renda faz com que a população periférica sofra diariamente com a falta de saneamento básico, com a pobreza, a saúde pública precária, o desemprego, entre outros. Essas problemáticas também se estendem ao interior do Ceará, que além disso enfrenta as questões referentes a falta de água, devido as poucas chuvas. O Ceará

também convive diariamente com o machismo, com o feminicídio, com o racismo e com os mais variados tipos de preconceitos, onde todos os dias casos são noticiados envolvendo essas questões. Falar sobre folclore, sobre os Tesouros Vivos é falar desse povo que se encontra entre as minorias, que habita as periferias e as zonas rurais das cidades, que luta diariamente para sobreviver, que enfrenta as diversas mazelas sociais e que se reinventa na festa, na dança e na música que faz.

Devido a capacidade de criar é que o Ceará possui diversas manifestações, além de mestres e mestras intitulados e diplomados como Tesouros Vivos. É fundamental dizer que os Tesouros Vivos<sup>3</sup> recebem esse título por serem detentores de saberes e fazeres que não ficam guardados em gavetas ou baús, são memórias compartilhadas diariamente, que atravessam os tempos e possibilitam ao povo cearense uma enorme riqueza cultural.

É importante notar que a tradição pode ser, no presente, um elemento forte de um passado que permanece em nós vivo e latente. Ela é compreendida a partir dos padrões veiculados pela memória coletiva que foi se instalando em cada época, de acordo com a aceitabilidade e a identificação do grupo. A tradição é fortalecida pela memória do grupo social, ela guarda vida, é vida. (SOUZA, 2014, p. 63)

Falar desse enorme terreiro que é o Ceará é falar das memórias existentes nele, como também da identidade que é marcante no seu povo. Pensar sobre memória, identidade e tradição é fazer um paralelo

| 3 | No Ceará os Mestres que detêm os saberes e fazeres da cultura popular tradicional são intitulados como Tesouros Vivos, a partir da Lei Estadual 13.842, de 27 de novembro de 2006, que instituiu o Registro dos “Tesouros Vivos da Cultura” no Estado do Ceará.

entre o passado e o presente, entendendo que ambos estão interligados e são fundamentais para a identidade do povo e formação dos grupos sociais.

Quando pensamos sobre a nossa identidade, fazemos uma viagem por toda a nossa experiência de vida, porque acreditamos que o sujeito que somos hoje está diretamente ligado ao que já fizemos anteriormente, ou seja, ao nosso passado, porém muitas vezes entramos em conflito ao pensar que não temos uma identidade fixa, estabilizada. O antropólogo Stuart Hall (2006), em seus escritos, faz algumas pontuações sobre o sujeito e a identidade na pós-modernidade:

O sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais 'lá fora' e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as 'necessidades' objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. (HALL, 2006, p. 12).

Dessa forma, podemos dizer que o homem da atualidade é um sujeito que está a todo momento passando por transformações, tendo o poder de modificar as coisas e de fazer escolhas. Diante disso, podemos relacionar esses aspectos ligados ao sujeito e às transformações com as tradições e a cultura folclórica, que também estão em devir e que a todo momento estão trabalhando com temporalidades.

É fundamental pensar que estamos falando de um estado que contrasta entre passado e futuro, presentes nas cidades, no modo de vida, nas paisagens e no cotidiano do povo. Um Ceará plural e de complexidade cultural.

O *terreiro* que estamos descrevendo mais precisamente se encontra no sul do estado, é a região do Cariri, lugar no qual se concentra variadas manifestações da cultura folclórica do estado, que é composto por 09 municípios, dos quais os que possuem um maior destaque são: Crato, Juazeiro e Barbalha, o conhecido triângulo CRAJUBAR. Essas três cidades apresentam suas peculiaridades. Ao chegar em Juazeiro, somos recebidos pela grande imagem de Padre Cícero e, ao caminhar nas ruas, nos deparamos com romeiros de todas as idades e de diversos lugares. A cidade possui uma religiosidade popular inexplicável que contrasta com o grande centro comercial que possui. Barbalha é uma cidade que remete a filmes antigos sobre o sertão, cidade histórica, com casas e casarões com grandes janelões e portas, que também respira a tradição da devoção a Santo Antônio através da Festa do Pau da Bandeira, da noite das solteironas e da trezena em devoção ao “Toim”, como carinhosamente alguns devotos o chamam.

O Crato é uma cidade marcada pela tradição cultural, berço de grandes Mestres da Cultura Popular, lugar que abriga memória e história. Quando caminhamos por suas ruas, deparamo-nos com bonitas igrejas, praças, árvores e gente, muita gente, sempre com um sorriso no rosto. Lugar do Sítio Caldeirão do Beato José Lourenço, onde abrigava diversas

famílias formando uma sociedade igualitária, cujo trabalho comunitário era a base. Isso foi considerado pelos poderosos como uma péssima influência para a sociedade, ocasionando, conseqüentemente, um massacre, com centenas de sertanejos mortos no Sítio Caldeirão.

Gonçalves, em seus escritos, descreve de forma poética e clara o que para ela se caracteriza como “o lugar Cariri”:

Nesse contexto, como lugar de experiências e expressões de sensibilidades, o lugar Cariri projeta identidade, tradição, memória, transformações, hibridismo, traduções. Num breve relance (ao estar disponível para a experimentação), observamos que o tempo caminha de uma forma peculiar. Vestígios de uma identidade étnica, sertaneja, religiosa, artesanal (dos couros, cordéis, esculturas, xilogravuras), relacional (do ofício que é repassado para os familiares e das trocas entre os diversos personagens que integram a região, por meio da presença da universidade e romeiros). A memória encontra-se viva, reverberando nas casas, nas ruas, no artesanato, na arte, no cotidiano vivenciado, nos circuitos e caminhos. O “lugar Cariri” traduz a identidade dinâmica, orgânica e plural que se faz presente nesse cenário, nas interseções entre o passado e o presente. (GONÇALVES, 2016, p. 125)

Na citação acima percebemos a pluralidade e a dinâmica dessa região. Apesar de falar apenas das três cidades que formam o triângulo CRAJUBAR, o Cariri como um todo é um lugar de memória viva.

Nesse contexto de memória viva que estamos refletindo, vale ressaltar as ideias referentes à memória defendidas por Walter Benjamin (2012), pensando nas relações existentes entre o indivíduo e a sociedade e estudando a memória a partir de outros campos que permeiam o sensível, as intuições e o movimento. Sobre a obra de Benjamin (2012), Dias; Almeida (2018) faz colocações importantes acerca da experiência e das narrativas, onde podemos fazer um paralelo quando pensamos nos saberes e fazeres repassados pelos mestres através da oralidade e da experiência.

Dias afirma:

Benjamin (2012), em seu ensaio sobre O Narrador, considera a tradição viva de modo muito importante. A tradição posta pelo autor é algo a ser transmitido ou comunicado a partir de experiências. As experiências são contadas pelos mais velhos, aqueles que possuem o dom de narrar as experiências de um lugar; as histórias sempre têm algo a nos dizer, algo que podemos aprender. O narrador é aquele que se apropriou dessas experiências, que podem ser ou não algo que ele tenha vivenciado. As histórias fazem parte de um tesouro, de uma determinada tradição. É a partir do narrador, que a história ganha uma visão única e, assim, os ouvintes, por sua vez, vão se apropriar cada um de seu modo da história, da experiência narrada. (DIAS; ALMEIDA, 2018, p. 61 e 62)

A partir dessa citação, podemos fazer um paralelo com a experiência repassada pelos tantos Tesouros Vivos que moram na região do Cariri. O fazer constante das brincadeiras garante a sua salvaguarda, os

mestres como grandes contadores de histórias que são, narram as tradições e os costumes do lugar onde vivem, fazendo com que a memória do povo e do lugar permaneçam vivas, memória essa que é individual e coletiva.

Diante disso, pensar nesse enorme terreiro que é o Cariri é pensar em um lugar cheio de diversidade, onde a memória e a tradição não fazem parte do passado, elas estão presentes no cotidiano dos moradores da cidade, sejam eles da zona rural ou da zona urbana.

Segundo Souza:

Tradição é o que permanece do que passou, naturalmente, é o que ficou, no dia-a-dia, de cada um do que foram os ancestrais. Tradição é o ontem no hoje, no aqui e agora, naturalmente. É o que se faz cotidianamente, independentemente dos modismos e das novidades. Ela é parte integrante também do que se chama de atual, pois é feita na contemporaneidade, com uma diferença: tem mais tempo de vida e existência e, portanto, mais referência no grupo social, fortalecendo os aspectos identitários do próprio grupo. (SOUZA, 2014, p. 64)

Dessa forma, a tradição dialoga com a contemporaneidade, reforçando as características do grupo e do lugar, fazendo com que seus indivíduos se reconheçam, ela fortalece os elos de identidade e, junto com a memória, trabalham para salvaguardar saberes, fazeres, costumes e histórias.

O Cariri é o grande lugar onde se mantém vivo nosso objeto de estudo, e a cidade do Crato é o terreiro dessa manifestação, mais precisamente no distrito de Bela Vista.

A Bela Vista, anteriormente conhecida como Vila Padre Cícero, é um bairro na Zona Rural do Crato, onde há muitos anos mora Mestre Cirilo e sua família. Lá é o terreiro da brincadeira do Maneiro Pau, comandada pelo mestre e apreciada pelos moradores da redondeza.

## O meu mestre é meu guia: memórias e relatos do Mestre Cirilo

O presente trabalho de pesquisa iniciou-se com alguns escritos, uma espécie de diário de bordo, onde escrevia alguns pensamentos e questionamentos que surgiam acerca da brincadeira. Dessa forma, estruturou-se uma entrevista para ser aplicada durante o Encontro Mestres do Mundo de 2018 que aconteceu na cidade de Aquiraz – CE. O Encontro Mestres do Mundo reúne todos os mestres diplomados como Tesouros Vivos do estado, que durante o evento compartilham saberes nas *rodas de mestres*, onde estes estão divididos estrategicamente nas rodas de sons, rodas de corpo, rodas de mãos, entre outros. Esse formato visa facilitar a experimentação dos saberes, considerando que o público pode vivenciar as várias rodas. A programação do evento também conta com apresentações artísticas dos mestres e dos seus brincantes, não só de grupos do Ceará.

Comumente a curadoria do evento costuma trazer manifestações da cultura popular de outras regiões do país, possibilitando um intercâmbio cultural, além de shows de artistas locais e nacionais.

O encontro seria a primeira oportunidade de conversar com o Mestre Cirilo e entender um pouco como a dança se estrutura e quais as suas inspirações, referências, já que não encontramos nada publicado sobre o tema.

Ao chegar no evento, encontrei o Mestre Cirilo, cumprimentei-o, comunicando-o sobre a pesquisa que estava começando a desenvolver sobre o seu Maneiro Pau e solicitei para que ele compartilhasse conosco sobre a sua dança. Mestre Cirilo, com seu sorriso marcante e um abraço espontâneo ajudaria a pesquisa com sua contribuição logo após a roda de corpo, em que faria a brincadeira do Maneiro Pau, a entrevista foi gravada conforme sua permissão.

Assim o fiz, entrei na roda de Maneiro Pau. Havia gente de todas as idades, outros mestres, brincantes de outras manifestações, estudantes, mulheres, homens, todos convocados pelo apito marcante do mestre e por seu ganzá. Mestre Cirilo entrega os cacetes, explica de forma didática e rápida que é só bater um cacete no outro, seguir a roda, o ritmo e prestar atenção na música e assim a brincadeira começa. Com sua voz marcante de cantador, ele vai improvisando versos que também são comandos, e a brincadeira flui. No início é perceptível que existe uma certa dificuldade dos participantes que, a partir daquele momento, passaram a se tornar brincantes. É necessário atenção, cuidado consigo e com o outro,

como também observar e acompanhar o ritmo dos cacetes e o fluxo da roda, que vai girando e fazendo a dança-desafio acontecer. Naquele momento eu estava com um olhar de brincante e de pesquisadora. É interessante perceber os brincantes que estão tendo contato com a manifestação pela primeira vez e observar os diferentes corpos que estavam ali, corpos de mestres de outras brincadeiras que saiam da posição de mestres e passavam a ser brincantes.

Na imagem a seguir é possível visualizar a brincadeira realizada em Aquiraz-CE.



Figura 1 – Maneiro Pau no Encontro Mestres do Mundo 2018.  
Foto: Ciel Carvalho - Fonte: acervo da autora



Figura 2 - Maneiro Pau no Encontro Mestres do Mundo 2018.  
Foto: Ciel Carvalho - Fonte: acervo da autora.

A roda de Maneiro Pau se estendeu por aproximadamente uns 30 minutos, no qual os participantes iam se revezando para dar oportunidade a outras pessoas que queriam vivenciar a brincadeira. Durante os 30 minutos, Mestre Cirilo tocava seu ganzá e cantava os versos improvisados, que guiavam os brincantes. Foi interessante aguçar o olhar de observador-participante e perceber as diferenças de estar dentro da manifestação e fora dela.

Havia preparado um pequeno esquema de perguntas para servir como mote, mas depois da roda, a conversa fluiu naturalmente envolvendo o universo do Maneiro Pau e da vida do Mestre Cirilo.



Figura 3 - Entrevista com Mestre Cirilo no Encontro de Mestres do Mundo. Foto: Ciel Carvalho - Fonte: acervo da autora.

José Demétrio de Araújo, conhecido como Mestre Cirilo, nasceu no Crato, no ano de 1953. Possui atualmente um grupo de Maneiro Pau que há mais de 20 anos faz a brincadeira com os mesmos brincantes. No início da entrevista, pedi para o mestre se apresentar e perguntei sobre como a brincadeira tinha começado, quais eram as influências e se ele sabia de onde tinha surgido. Mestre Cirilo respondeu:

*O Maneiro Pau é uma dança que vem através da bagaceira do engenho, foi formado em riba do bagaço da cana, na época que, no cativoiro que ninguém podia fazer nada, tudo no mundo os patrão dava em cima, batia na pessoa, fazia o que queria, ele tinha uma dupla de trabaia-dor e os trabalhador não podia andar armado, só quem podia andar armado era ele, ele que podia usar qualquer tipo de arma e ninguém dizia nada, agora se o trabaia-dor usasse e ele pegasse, era uma surra que a pessoa levava, ai os*

*trabalhadores pra se vingar do patrão, formaram esse rodete de Maneiro Pau na bagaceira do engenho em riba do bagaço, procuraram uma pessoa que fizesse verso e formaram o grupo, toda noite ia ensaiar com a turma que trabalhava no engenho e daí formou-se o Maneiro Pau, é uma dança de tradição quais africana, que vem de pai para filho, de filho para pai, de neto, é uma dança que vem prolongando há muitos e muitos anos, que eu não sei nem informar que ano foi que foi formado esse Maneiro Pau. (Informação oral - Mestre Cirilo)<sup>41</sup>*

| 4 | Entrevista realizada com o Mestre Cirilo durante o Encontro dos Mestres do Mundo, em novembro de 2018, na cidade de Aquiraz-CE.

Diante dessa fala de Mestre Cirilo, podemos perceber que não se sabe ao certo em que ano surgiu o Maneiro Pau, porém duas características importantes podem ser observadas: (A) a forte ligação da dança com o trabalhador rural, visto que ela surgiu nos engenhos de cana, feita por homens que buscavam formas de resistir a exploração dos seus patrões através da brincadeira popular; (B) a influência africana citada na fala de Mestre Cirilo, percebe-se a mesma marca presente em outras danças de origem afro-brasileira.

Ainda sobre as origens da brincadeira e o seu histórico, Mestre Cirilo ressalta em sua fala a existência de um mestre de Maneiro Pau que foi muito conhecido no Crato, chamado de Mestre Carnaúba. Infelizmente por conta do alcoolismo, morreu sem deixar registros da manifestação, sendo esse um dos motivos do fim do seu Maneiro Pau e da não continuidade por parte dos brincantes.

Durante a entrevista, perguntei ao Mestre Cirilo como ele tinha entrado nesse universo da Cultura Popular e como tinha aprendido a brincadeira do Maneiro Pau. Ele ressaltou:

*Eu, Deus do céu que me ensinou, porque assim eu brinquei com Mestre Bigode do Juazeiro, brinquei com ele mais ou meno um ano pronto, aí eu tinha outra preocupação, outros trabalho a fazer, aí saí do grupo. Aí o seu Eloi, que era do Crato, foi nosso baluarte do Crato, foi o melhor presidente de Cultura Popular na cidade do Crato, se chamava Mestre Eloi... ai ele mandou formar esse grupo e eu formei esse grupo. Através dele agradeço a Deus primeiramente, segundo a ele, porque eu não tinha grupo, eu era brincante dos outros, eu brinquei mais o Mestre Aldeni mais de dezoito ano, brinquei mais Bigode, finado Bigode um ano, aí ele, seu Eloi, incentivou pra eu formar esse grupo, eu formei. (Informação oral - Mestre Cirilo)*

A partir da fala é possível perceber a ligação e a relação entre os Mestres de Cultura Popular e entre as manifestações da região do Cariri: antes de ser mestre, Cirilo brincara Reisado, Bacamarte, Coco, aprendendo com outros mestres e levando o conhecimento adquirido para dentro da sua brincadeira. Acho importante ressaltar que, dessa forma, as manifestações da cultura popular formam uma rede de mestres e brincantes; no futuro, os brincantes podem se tornar mestres, mantendo a tradição viva. Mestre Cirilo começou a ser brincante de cultura

popular com nove anos de idade, brincando em Reisado; antes de ser mestre, brincou com muitos mestres conhecidos, entre eles Mestre Tico, Mestre Dedé de Luna, Mestre Aldeni e Mestre Bigode.

Carvalho (2017), no catálogo do X Encontro *Mestres do Mundo intitulado Mestres e Mestras da Cultura Popular Tradicional: Saberes para todos os tempos*, fala um pouco sobre as lembranças de Mestre Cirilo no que diz respeito à participação em diversas brincadeiras no Cariri e ao início da formação do grupo de Maneiro Pau:

Lembra do reisado de Aldenir, onde ia atrás, como figura, aprendendo as manhas e os macetes. Fala do convite feito a Mestre Bigode para organizar um grupo de Maneiro Pau na Bela Vista. Ele continuava morando em Juazeiro e vinha na Bela Vista nos dias de apresentação. ‘Seu’ Eloi, não gostou nem um pouco de ver Bigode na condição de líder e deu um ‘ultimatum’ para Cirilo assumir o folgado, teria dito: ‘O mestre tem que ser do Crato e só pode ser você’. (CARVALHO, 2017, p. 55)

Nessa relação de aprendizado entre mestres e brincantes é importante destacar que as manifestações da cultura popular são repassadas através da oralidade; o mestre usa a sua prática corporal da música e da dança para ensinar aos brincantes o que ele entende que deve ser repassado, e o brincante, por sua vez, aprende pela imitação. Diante disso, ressalto a importância do registro dessas manifestações, para que não se percam com o tempo, como aconteceu com o Maneiro Pau de Mestre Carnaúba,

que permanece vivo apenas na memória daqueles que o conheceram. Além disso, o registro valoriza o trabalho do mestre e toda a sua contribuição para a preservação dos saberes e fazeres tradicionais, como também para formação pessoal, artística e cultural de diversas pessoas.

A formação do grupo de Maneiro Pau do Mestre Cirilo é a mesma desde quando o grupo começou. Ao todo o grupo é composto por 12 brincantes e o mestre, que comanda a brincadeira. O mestre ressalta que a formação não pode ser feita com número ímpar: “não pode ser ímpar, tem que ser par, toda vida, se você botar ímpar não dá certo, na hora que começa a jogar pau, erra!”. Quando pergunto sobre os brincantes que fazem parte do grupo, Mestre Cirilo com alegria responde:

*Os brincante que brinca hoje é os mermo que começaram, tudo trabaiador da roça, e a gente vem formando esse trabai, trazendo esse trabai com muito carim pra não deixar morrer a cultura popular e repassando nas comunidade, nas escola, já formei grupo em um bocado de canto tem grupo formado.  
(Informação oral - Mestre Cirilo)*

Atualmente o mestre só possui um grupo, formado apenas por homens, porém já formou grupo com mulheres e crianças. Segundo ele, o Maneiro Pau pode ser dançado por todas as pessoas, de todas as idades, sem um período específico para ocorrer, pois essa não é uma manifestação ligada aos ciclos carnavalescos, juninos ou natalinos, como também

não possui uma ligação religiosa. Mestre Cirilo nos informou também que, apesar de não ter um período específico para acontecer, o seu grupo de Maneiro Pau possui um fluxo maior de apresentação no mês de agosto, por conta do dia 22 de agosto, que é dia do Folclore, e as comemorações nas escolas se estendem durante todo o mês.

Carvalho ressalta:

Se dependesse de Mestre Cirilo, a tradição permaneceria, atualizada, com gente nova fazendo velhas brincadeiras, batendo cacetes, dançando, renovando o canto da colheita do coco, fazendo espirais para São Gonçalo e cavalgando a burrinha do reisado. (CARVALHO, 2017, p. 55)

No seu relato, ele continuou me contando sobre a história do grupo, descrevendo o início de tudo e sempre citando, com um sentimento de profunda gratidão, a importância do Senhor Eloi no incentivo para a formação do grupo de Maneiro Pau. Mestre Cirilo destaca:

*Seu Eloi me incentivou a formar esse grupo de Maneiro Pau. Tinha um Maneiro Pau, no Crato, que o mestre tinha falecido, que se chamava o Mestre Carnaúba, aí tinha se acabado o grupo de Maneiro Pau... Tem que formar um, não num dá certo não, dá, forme o grupo e quando tiver no jeito me avise. Eu sei que eu formei o grupo, com três ensaios que eu dei, eu digo oxente, ta bom demais! Aí fui no Crato, cheguei lá eu vi ele, aí eu disse: vai assistir um*

*ensaio sábado lá em casa. Ai no sábado ele foi, assistiu: esse grupo tá pra viajar pra qualquer canto, vá segunda feira que eu quero conversar com você na rua, nós conversa. Segunda feira eu fui, nós fomos para feira, ele comprou umas roupas, as fardas dos menino, num tinha chapéu de couro, compremo um de paia mesmo, uns pares de alpercata, eu cheguei dividi pros menino, nós comecemos, pronto, ta com 23 e 24 anos que nós tamos com esse grupo formado e foi através dele. (Informação oral - Mestre Cirilo)*

Depois desse grupo, Mestre Cirilo formou grupos de Maneiro Pau infantil, São Gonçalo e Coco, porém, ao longo do tempo, os grupos foram se acabando, e o que permanece até hoje é o primeiro grupo formado por ele. A conversa com Mestre Cirilo fluiu muito bem, o mestre é muito comunicativo e tem muito prazer em ajudar. Ele destaca várias vezes em sua fala que sua missão é essa, repassar o que ele aprendeu, incentivar as pessoas a estudar, já que ele não teve oportunidade de continuar os seus estudos. Pergunto então qual a função do mestre na brincadeira e Mestre Cirilo responde:

*A função do mestre é formar o grupo, é correr atrás de roupa, correr atrás de calçado, de tudo que precisar no grupo quem tem que correr é o mestre e quando vai pra algum canto, a pessoa procura é o mestre, quando chega lá o mestre nós temos o assulerador que é quem comando os brincante, da onde ele tiver, as vezes o brincador ta aculá, eu tô sentado aqui, uma pessoa chega e diz mestre eu queria falar com o brincador,*

*queria um rodetezinho aqui, eu pego um assulerador aqui assulero, ele ta lá já vê o assulerador.  
(Informação oral - Mestre Cirilo)*

O “assulerador” é o apito, que, segundo o mestre, ajuda nos comandos durante a execução da coreografia. Vale ressaltar que, no Maneiro Pau, o mestre, além de todas as funções de organização e comando da brincadeira, também é responsável por fazer “o repente, a rima e a música”, para que os brincantes possam apenas “respostar”, ou seja, responder à música.

No decorrer da conversa, pergunto acerca da coreografia, se é o mestre que ensina como se deve fazer ou se cada brincante tem a liberdade para improvisar. Mestre Cirilo responde:

Não, eu repasso pra eles, ensino o que eles vão fazer, que eles faz só respostar a música e bater os cacete, agora os cacete tem que bater, são doze pau, numa pancada só, você só ver uma pancada só nos doze pau, porque se um errar já mistura, você já vê uma pancada desigual e não pode, porque tem que ser igual as pancada. (Informação oral - Mestre Cirilo)

Apesar de o Mestre ensinar como se deve fazer, percebo que o grupo já possui uma sintonia, visto que são as mesmas pessoas desde a formação inicial, e que cada brincante ou brincador possui elementos próprios e característicos no corpo. Apesar de cada um estar fazendo o mesmo movimento de batidas dos cacetes gerando uma sintonia, o molejo



Figura 4 – Mestre Cirilo se apresentando no XI Encontro Mestres do Mundo em 2017. Foto: Thiago Nozi – Fonte: Digital Mundo Miraira



Figura 5 – Mestre Cirilo tocando ganzá e utilizando o assulerador (apito) ao lado de Mestra Zulene. Foto: Thiago Nozi – Fonte: Digital Mundo Miraira

é peculiar. Diante disso, também questiono o mestre a respeito dos ensaios, se, apesar do tempo que o grupo está junto, os integrantes ainda se encontram para ensaiar. Mestre Cirilo relata: “ensaio de quinze em quinze dia, certo que eles num precisa, mais aí a gente tem que fazer uma reunião, chamar todos, dizer como é que a gente vai fazer...”. Dessa forma o ensaio é um lugar de encontro entre o Mestre e os brincantes, um espaço para conversar sobre as apresentações e sobre a vida, é um momento que vai além de praticar passos ou improvisar versos.

É bonito de ver o Mestre falando sobre a destreza dos seus brincantes ao praticar os movimentos designados por ele, já que o mestre é quem comanda a brincadeira através dos versos. A roda de Maneiro Pau exige muita atenção dos brincantes, visto que os mesmos precisam acompanhar o ritmo das batidas, executar os comandos dados pelo mestre e “responder” os versos, como este diz. A habilidade adquirida por cada brincante também é fruto desses encontros quinzenais. Apesar de as músicas do Maneiro Pau serem improvisadas durante as apresentações, o Mestre, ao realizar os ensaios, também vai improvisando versos com os comandos coreográficos com o intuito de os brincantes já irem praticando possíveis movimentos que serão feitos na apresentação. Segundo o mestre, é “pra eles poderem ir pegando, né?, e ir botando no sentido, no pensamento né?”.

Conversar sobre ensaios e coreografias com Mestre Cirilo reforça o conceito defendido por Souza, que afirma que, nas manifestações da cultura popular, uma das formas de aprendizado é o “fazer,

fazendo”<sup>51</sup>, mediante a qual os brincantes aprendem com o Mestre e com os outros brincantes através da repetição, de olhar e tentar fazer o movimento.

Outro questionamento que fiz para o Mestre foi a respeito dos instrumentos e sobre o vestuário utilizado na dança:

*Primeiramente nós vamos começar do vestuário. O Maneiro Pau usa uma alpercata de cor de boi, de pneu, uma calça azul com uma faixa vermelha de lado e uma camisa florada, de xadrez, de chita, de qualquer coisa, e um chapéu de couro... aí um lenço vermelho no pescoço, certo?, um apito e um ganzá. Todo mundo tem que usar isso, somente do mestre é o ganzá e o apito, é só o que aumenta para o Mestre. Porque o ganzá é próprio pra Maneiro Pau, já o pandeiro é pra dança de coco. (Informação oral - Mestre Cirilo)*

É comum também que os mestres tenham começado a brincar ainda criança, e que esses saberes ancestrais sejam repassados de pai para filho, trazendo também uma memória afetiva muito forte e um amor muitas vezes inexplicável. Perguntei, então, ao mestre se alguém da família dele brincava no seu Maneiro Pau: “brinca, eu tenho um neto e um filho que é do grupo”. Depois, perguntei se o pai ou o avô dele haviam brincado de Maneiro Pau ou de alguma outra manifestação. Com um enorme saudosismo e uma memória afetiva carregada de amor, Mestre Cirilo respondeu:

| 5 | SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. Sendo como se fosse – as danças dramáticas na ação docente do ator professor. Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: [bibliotecadigital.ufmg.br](http://bibliotecadigital.ufmg.br)

*Meu avô era tocador de reisado, o meu avô, meu pai gostava muito, mais ele nunca se engajou na cultura pra dizer assim: eu vou fazer parte desse grupo. Mais ele gostava muito, Ave Maria! Ele adorava! Onde tivesse ele ia olhar, era um prazer que ele tinha, aí já vem eu puxando a meu avô, né? Já trago essa sina maravilhosa que Deus me deu de fazer parte da cultura popular, tá no sangue, corre na veia. (Informação oral - Mestre Cirilo)*

Durante toda a entrevista com Mestre Cirilo é perceptível em sua fala o amor e a satisfação que ele tem de poder comandar o grupo de Maneiro Pau, que representa, antes de tudo, uma expressão da resistência dos trabalhadores rurais ao abuso de poder dos senhores de engenho. Os praticantes do Maneiro Pau encontraram, assim como o fizeram brincantes de outras manifestações, estratégias, através da arte e da criatividade, de criar uma dança/brincadeira utilizando um instrumento presente no seu ambiente de trabalho, que era a roça, que poderia servir tanto como uma arma de defesa quanto como um elemento fundamental para a manifestação, proporcionando ritmo, agilidade e habilidade para os brincantes.

Mestre Cirilo também conta com alegria que uma das maiores satisfações de sua vida é repassar todo o conhecimento que possui, mencionando que costuma ser convidado pelas escolas da região para ensinar o Maneiro Pau e também o Reisado, sendo responsável pela formação de diversos grupos espalhados pelas escolas do Cariri: “Sempre eu gosto de repassar, que a gente não sabe, hoje eu tô vivo, amanhã eu não sei se eu tô, e aquela criança pode se habituar e levar aquele grupo pra frente, né? ”.

Apesar da entrevista ter um roteiro pré-definido, a conversa com Mestre Cirilo tomava os seus próprios rumos. Como um grande contador de histórias, o Mestre consegue falar do Maneiro Pau de forma clara, como também embala os nossos ouvidos com as histórias e com os versos. Dessa forma, perguntei se o Mestre poderia improvisar algum verso, mais ou menos como ele costuma fazer nos ensaios quando está com os brincantes, e assim, saiu um verso de despedida daquela entrevista e daquele dia de aprendizado.

Ói, a-deus, di-a, de eus, di-a, eu sou sol-teiro num tenho fa-mi-a deus di-a-de eus.

di-a, sou sol-teiro num tenho fa-mi-a. Me-ni-na, to-mo cui-dado! Sol-teiro num tem fa-

mi-a Qu'eu es-tou a-qui na praça. Sol-teiro num tenho fa-mi-a. To-do num-do a-cha

graça. Sou sol-teiro num tenho fa-mia. Vi-va'a nos-sa fan-ta-sia. Sou sol-teiro num tem fa-

mi-a-deus, di-a-de eus di-ã, Sol-teiro num tem fa-mi-a-deus, di-a-de eus, di-ã. Sou sol-

teiro num tenho fa-mi-ã. Pres-te'a - ten-ção com-pa-eiro sol-teiro num tenho fa-mi-a. Num gos-

to de con-fu-são. Sol-teiro num tenho fa-mi-a Tô de-ba-so des-sa ave

teiro num tenho fa-mi-a Man-ten-nes-se ca-lo-zão. Seu Sol-teiro num tenho fa-mi-a-deus.

di-a-de eus di-ã. Sou sol-teiro num tenho fa-mia

Figura 6 – Partitura da Música cantada por Mestre Cirilo.

Fonte: Partitura feita pelo professor Nonato Cordeiro

“Adeus dia, adeus dia  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Eu tratando em ajudar  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Eu tô aqui na cidade  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Para me apresentar  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Obrigado pessoal  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Porque ta chegando a hora  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Se precisar outra hora  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Pode vim me procurar  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Adeus dia, adeus dia  
Guarde essa gravação  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Guarde no seu coração  
Sou solteiro e não tenho fãmia  
Que é pra vocês se alembrar”

## Maneiro Pau

No livro chamado *Manifestações do Folclore Cearense*, organizado pela Secretaria de Indústria e Comércio na década de 70, no Ceará, encontramos algumas informações sobre as possíveis origens da dança; que teve a frente a professora Elzenir Colares, conforme ela:

No Brasil, caso quase idêntico se processa na Bahia, onde o Maculelê, dança de características semelhantes ao Maneiro Pau, poderia ter sofrido influência conseqüentemente árabe ou então africana. De qualquer modo, é o Maneiro Pau uma dança surgida e desenvolvida na região do Cariri, entre os próprios elementos resultantes da fusão das raças. Quanto à expressão à corruptela de “Manejo”, que resultou “Maneiro”, ou ainda à leveza dos cacetes, no sentido de “Pau Maneiro”, e a segunda, à penetração de elementos de Minas Gerais, daí o termo “Mineiro”. (CEARÁ, 1978, p. 01).

Percebemos, então, que esse registro reforça as possíveis origens do Maneiro Pau relatadas por Mestre Cirilo no que tange a influências das matrizes africanas na dança, como também encontra correspondência com o relato no trocadilho citado no trecho acima entre “manejo e maneiro”, que pode ser entendido como a forma de manusear o bastão, que ora pode ser um instrumento de trabalho, ora elemento cênico.

Destaco também uma pequena descrição presente no livro, ressaltando algumas características da brincadeira:

Este folguedo surgiu na época do cangaço, na região do Cariri, quando o ‘morador’ caririense se constituía tropa mobilizada do senhor do engenho, pronta para qualquer ofensiva ou defensiva. O ‘cabra’ dos engenhos, como era popularmente chamado, era uma espécie de guarda-costa, hábil no manejo de cacetes ou facões. O Maneiro Pau é uma dança máscula, que dispensa qualquer entreccho dramático e, até mesmo, acompanhamento

musical, isto porque o entrechoque dos cacetes, e o coro dos dançarinos, produzem a musicalidade e a percussão necessárias. (CEARÁ, 1978, p. 01)

Outra obra de extrema importância para uma compreensão mais profunda dessa brincadeira é *O folclore no Cariri*, de J. de Figueiredo Filho. Natural do Crato, o autor teve contato com o povo da zona rural de sua terra desde a infância nos sítios onde morou. Na obra descreve vários motivos existentes na região, entre o Maneiro Pau. Figueiredo Filho informa que:

O folguedo é bem velho no Cariri e permanece no cenário dos sítios e subúrbios de Crato. Fêz parte das festividades de seu centenário de elevação à cidade, em outubro de 1953. Foi muito apreciado pela nota inédita que imprimiu a muitos visitantes, especialmente aos filhos de Fortaleza, que o desconheciam. (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 68)

Em *O folclore no Cariri*, logo na página introdutória do capítulo referente ao Maneiro Pau, Figueiredo Filho cita Câmara Cascudo. É outra fonte digna de nota. Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2000), ao procurarmos o verbete “Maneiro Pau”, como instruídos, ao encontrá-lo, a “ver Mineiro-pau”. Cascudo informa a existência de dança idêntica na Paraíba e em Minas Gerais e a descreve como

Antiga dança de roda, cantada e ritmada com palmas. Ainda se dança. Os participantes voltam-se para a direita e para a esquerda, com um

leve cumprimento do lado, ou fazendo menção de dar umbigada. Cantam quadrinhas, de qualquer motivo, intercalando cada verso com o estribilho: “Mineiro-pau! Mineiro-pau!” (CASCUDO, 2000, p. 384)

| 6 | SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. Informação oral, aula IFCE, de posse da autora.

Acredito que tanto Cascudo como Figueiredo Filho observaram uma semelhança entre a dança encontrada na Paraíba e o Maneiro Pau do Ceará, principalmente no que diz respeito ao ritmo, ao canto e a dança em roda, porém se observarmos melhor percebemos que a dança descrita se trata de um Coco, visto que não utiliza o elemento cênico principal do Maneiro Pau, que é o bastão. É fundamental dizer que a música do Maneiro Pau possui construção como algumas formas musicais de Coco, com estrofe improvisada e o refrão fixo. Dessa forma essa música pode receber diversas terminologias, inclusive “Mineiro pau”.

É importante verificar também que, segundo SOUZA<sup>61</sup>:

As brincadeiras populares são singulares e por ter transmissão oral, cada uma é ímpar e o que se vê e registra só vale ali, no lugar e na data em que se viu, pois algo com o mesmo nome, pode ser totalmente outra coisa no Brasil. O que se quer destacar aqui é que podemos ter brincadeiras com bastões que são outras coisas como é o caso do Maculelê, Congada e Mineiro Pau, que não são o Maneiro Pau em estudo aqui! Além do mais, mesmo que o refrão entoe Maneiro Pau, Maneiro Pau não significa que isso seja a brincadeira a qual falamos. (Informação oral)

É curioso observar que, enquanto Figueiredo Filho cita o pesquisador norte-rio-grandense em *O folclore no Cariri*, que é de 1962, fazendo menção ao verbete “Mineiro-pau”, na edição corrente do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, a mesma obra de Cascudo, revista, atualizada e ilustrada, datada de 2000, retribui a citação: “J. de Figueiredo Filho (*O Folclore no Cariri, Maneiro-pau*, Fortaleza, 1962) estudou o maneiro-pau, com documentação musical.” (CASCUDO, p. 384, 2000)

Diante disso, podemos perceber que a Dança do Maneiro Pau já possui registros antigos da sua ocorrência no estado, porém sem mencionar muitos mestres ou brincantes. No livro *O Folclore no Cariri* (1962), Figueiredo Filho descreve características dos brincantes que costumam participar da manifestação:

É nas noites enluaradas que o morador do sítio gosta de jogar o maneiro-pau. Caboclos, cuja designação abrange não só os descendentes dos aborígenes, mas os pobres em geral, quer sejam brancos, pretos ou mestiços, reúnem-se aos magotes. São dez, quinze, vinte ou mais, predominando rapazes e meninotes e todos da mesma zona rural. (FIGUEIREDO FILHO, 1962, p. 69)

A obra de Figueiredo Filho apresenta um registro valioso sobre a brincadeira, trazendo informações sobre a história da dança interligada com a história da região, sobre os aspectos coreográficos, além de abordar questões relacionadas à musicalidade e às pessoas que estavam envolvidas na brincadeira.

Na região sudeste do Brasil encontramos uma dança chamada de Mineiro – Pau, que também utiliza cacetes ou bastões, porém de tamanho maior, com aproximadamente um metro de comprimento, onde os do Maneiro Pau no Ceará costumam ser menores, com aproximadamente a metade do tamanho. Assim como o Maneiro Pau, o Mineiro Pau também apresenta origens afro-brasileiras, visto que a dança surgiu a partir dos escravos durante os trabalhos nas lavouras. Apesar de possuir semelhanças, o Mineiro Pau utiliza diversos instrumentos musicais durante a dança, como também apresenta movimentos coreográficos que possuem nomes específicos, devido ao número de batidas.

É fundamental dizer que no Ceará também encontramos outros grupos que brincam de Maneiro Pau, como mestres que ficaram conhecidos em todo estado por difundir essa brincadeira, como foi o caso de Mestre Bigode, que, em 2004, foi nomeado Mestre da Cultura Popular, hoje Tesouro Vivo, em função de sua atuação nas brincadeiras de Maneiro Pau e Bacamarte, sendo uma grande referência para o folclore de Juazeiro do Norte. Mestre Bigode contribuiu com a formação de outros mestres, como é o caso de Mestre Cirilo, que antes de ter seu próprio grupo fora brincante no grupo de Mestre Bigode, falecido em 2017.

Apesar de o Maneiro Pau ser uma dança que era dançada exclusivamente por homens, possuímos mestras que também comandam grupos e mostram a força da mulher na brincadeira. Entre elas encontramos a Mestre Zulene, que, desde 1975, se dedica

às brincadeiras populares. Foi intitulada Tesouro Vivo em 2006 fazendo com as crianças do Cariri a Quadrilha Junina, a Lapinha, o Maneiro Pau e o Coco. No ano de 2018 a senhora Maria Josefa, conhecida como Maria Tiê, da Comunidade Quilombola dos Souza, em Porteiras, recebeu o título de Tesouro Vivo pela Dança do Coco e Maneiro Pau dos Souza. Mestre Maria Tiê segue o legado deixado por seu pai, Mestre Luiz Manoel de Souza, que era mestre de Reisado, embolador de Coco e Maneiro Pau.



# Brincantes - Corpo e memória



Este capítulo contará com as reflexões sobre o corpo brincante e as memórias familiares que foram fundamentais para a construção da ação performativa final. O capítulo está dividido em três tópicos: “Corpo brincante”, “A família e as memórias” e “Eu brincante”.

A relação entre memória e oralidade também funciona como elemento norteador deste capítulo, já que trabalhamos a partir dos relatos familiares e da relação com as brincadeiras e manifestações que fazem parte da memória afetiva dos mesmos. Além disso, outros questionamentos também surgiram, entre eles: o que é um “corpo de trabalho”? A história da minha família e da minha casa contribuem para a formação do meu corpo brincante? Que corpo é esse que brinca dançando e que dança brincando?

## Corpo brincante

Quando penso em um corpo brincante, primeiramente me vem à cabeça a imagem de um corpo dançando, encenando, brincando livremente, sem padrões ou regras rígidas de danças formais; imagino um sorriso no rosto, uma cantoria alta que vem de dentro e uma satisfação no olhar e no fazer.

Também imagino um corpo que muitas vezes vive à margem da sociedade, um corpo invisibilizado, um corpo negro, índio, caboclo, periférico, que sobrevive através de subempregos ou de empregos não formais. Penso nesse corpo que vive com poucos recursos materiais e que carece de políticas públicas. Parece contraditório, porém esse corpo que brinca muitas vezes é um corpo que sofre cotidianamente por falta de serviços básicos e que encontra na brincadeira um refúgio e, sem dúvidas, uma forma de resistir.

Segundo Silva:

“... esse fazedor de brincadeiras suspende um regime, o de não-ser o que a estrutura social espera, é um regime contra o regime. É a ludicidade como forma de expor/quebrar as normatizações, a seriedade, a fadiga, o tempo e o ócio de um lugar. A brincadeira é como uma válvula de escape para os homens, e com o passar do tempo para mulheres, meninas e meninos que foram adentrando na roda e com as suas cheganças traçaram, reconfiguram o cair na brincadeira, e quando estão nesse estado do brincar muitas vezes nem veem o tempo passar.”  
(SILVA, 2017, p.47)

O brincante ou brincador é antes de tudo alguém que escolhe brincar, muitas vezes para viver naquele momento da festa a sua plenitude, levando para a cena um corpo carregado de vivências, trazendo consigo também um corpo marcado pelo trabalho e pelas dificuldades diárias.

Barroso nos fala um pouco das características sociais de alguns brincantes dos Bois e Reisados no Ceará:

Em relação à posição social, eles vêm geralmente dos estratos subalternos da população. Na maior parte são agricultores (lavradores em geral, roceiros sem-terra, pequenos sítiantes, trabalhadores assentados pela reforma agrária etc.) que plantam milho, feijão, arroz, algodão, extraem cera de carnaúba etc. (BARROSO, 2013, p. 48)

Podemos observar que grande parte dos mestres e brincantes das diversas manifestações do Folclore cearense apresentam características semelhantes à descrição acima, no que diz respeito ao modo de vida, podendo viver da agricultura ou possuir empregos não formais, entre eles: pedreiros, empregadas domésticas, vendedores ambulantes, vaqueiros, pescadores, artesãos etc., em sua maioria trabalhos que exigem um maior desgaste físico.

Quando observamos esse corpo percebemos que ele carrega um tônus, uma vitalidade e uma técnica, além da capacidade de improviso, onde acredito que tudo isso se encontra enraizado. Esse corpo se comunica através do seu gestual, utilizando a memória e as suas experiências pessoais.

Souza discorre sobre o que seria um *Corpus Espetacular*. Tal definição se encaixa muito bem no que diz respeito ao entendimento desse corpo que brinca.

Corpus espetacular é termo que define as técnicas apreendidas nas manifestações populares que tira o corpo de um lugar comum, onde há uma corporeidade do cotidiano e o transforma num corpo festivo que possui uma espetacularidade. Talvez dizer que o corpo muda, se transforma, não seria o termo correto, pois ele não se modifica, permanece o mesmo, mas ganha um tônus que a brincadeira exige, de agilidade, flexibilidade, entre outros, que o cotidiano não necessita. (SOUZA, p.36, 2016)

É muito interessante pensar que esse corpo não se modifica para brincar, porém esse corpo é estruturado a partir do grupo de que participa, já que, com relação aos outros integrantes, as técnicas são encontradas em cada corpo e se constroem na brincadeira. Podemos dizer então que o corpo brincante se reinventa a cada brincada. Perceber que o brincador traz para dentro da brincadeira o reflexo do seu dia a dia é de grande valia, pois ele leva para cena um corpo cheio de significado.

Comumente acontece de perguntarmos aos mestres como eles começaram a brincar ou com quem aprenderam. Alguns deles respondem que foi um dom divino, outros relatam as tradições familiares, a brincadeira é a herança passada de pai para filho. No seu livro, Barroso (2013) discorre sobre as famílias brincantes, afirmando que essas famílias estão espalhadas pelo Ceará nas mais variadas manifestações e que o comum dentro dessas casas é todo mundo participar das brincadeiras. Afirma ainda que, mesmo quando não se brinca, é muito difícil ser alheio a essa

tradição que faz parte do cotidiano familiar. Sobre as brincadeiras se iniciarem no momento da infância e no ambiente familiar, Barroso discorre utilizando as brincadeiras de Reisado:

Numa família de brincantes, Reisado é brincadeira infantil, iniciativa da meninada, que se exercita na rua, no terreiro ou no fundo de quintal. Algumas vezes, quando são muitas as crianças da família, os pais, avós ou tios organizam Reisados infantis, como acontece no distrito de Bela Vista, no Crato. (BARROSO, 2013, p.53)

Podemos dizer, então, que esse corpo brincante é carregado de sensações e histórias, e, no momento da brincadeira, ele tem a oportunidade de fazer suas experimentações, de deixar o seu potencial criativo aflorar, independente do lugar onde ele esteja brincando, sendo no fundo do seu quintal ou em um palco iluminado.

Encanto-me com o estudo do corpo brincante ao perceber o quanto a brincadeira atravessa a vida e a vida atravessa a brincadeira. Esses corpos parecem ser cheios de simplicidade, porém ao meu ver são, na verdade, corpos complexos, corpos de protesto. O corpo brincante é um corpo político, atento, um corpo que na maioria das vezes, através da brincadeira, mostra o que a sociedade esconde.

Sob essa perspectiva, a celebração da Matança do Boi do Mestre Zé Pio é um bom exemplo. É uma celebração que ocorre todos os anos no bairro das Goiabeiras, periferia de Fortaleza, quando o mestre

fecha a rua em frente à sua casa para fazer o festejo. Na Matança do Boi, o Mestre e os seus brincantes dançam e encenam o auto do boi, incluindo a morte e a ressurreição do animal e a distribuição do seu sangue (representado por vinho) para o público participante. Para a realização da matança, existe todo um preparo, entre os quais o mestre e seus brincantes conseguem doações e apoios para a compra dos alimentos e do vinho que será distribuído para o público. Durante essa celebração podemos observar os mais diferentes corpos interagindo e brincando, dançando, reinventando o cotidiano e modificando a dinâmica daquela comunidade, que convive diariamente com a violência, concorrendo, ainda, para promover o encontro de diversas camadas da sociedade, quando desloca os pesquisadores das áreas nobres e dos outros bairros da cidade para aquele espaço. Existe nessa celebração uma complexa dinâmica social, que possui uma enorme potência, onde tudo isso pode ser observado através do corpo, da brincadeira.

O corpo brincante é um corpo que se descobre no fazer. Muitas vezes a preparação corporal para uma apresentação faz parte de todo um ritual, é um tempo outro, diferente das dinâmicas das academias de danças mais formais; o corpo do brincante se faz na festa, na cachaça que é compartilhada antes de começar a brincadeira, nas cantorias em volta das fogueiras enquanto os tambores esquentam, nas louvações aos santos de devoção antes de começar ou simplesmente no vestir do figurino, onde o homem se transforma no personagem, no brincante.

Além desses elementos, o riso deve ser considerado também como objeto de reflexão. O riso nas tradições populares pode assumir diversos lugares, sendo ora um riso festivo, ora um riso crítico que preza pela libertação de padrões sérios e oficiais. Esse riso presente nas manifestações é um riso capaz de quebrar paradigmas sociais e culturais. Diante disso, podemos refletir sobre esse riso presente no corpo brincante quando Ximenes ressalta que “ao mesmo tempo que o riso castiga os costumes, também redime o objeto do qual se ri” (2010, p. 33). O riso abordado por Ximenes nesse enfoque bakhtiniano é o riso presente nos Caretas do Reisado de Caretas, no Mateus e na Catirina do Boi, é o riso do brincante que se inspira nas pessoas do seu cotidiano, é o riso presente nas feiras, nos carnavais, nas festas populares e nas brincadeiras em geral.

Ximenes faz uma análise sobre o risível a partir da perspectiva da tradição popular:

No enfoque bakhtiniano, ao mesmo tempo em que o riso castiga os costumes, também redime o objeto do qual se ri. É o ‘riso com’, do mundo carnalizado das tradições populares, das feiras e praças públicas. É a plena aceitação das diferenças e recusa à polarização unilateral do sério. Sem leis nem regras de conduta, com o lema ‘faze o que quiseres’, nesse mundo utópico, e da desterritorialização das permissividades, existe uma sociedade vivendo uma estrutura autogestora, diferente das outras utopias em que as liberdades são relativizadas. Através do risível popular, cria-se um mundo renovado, totalmente livre,

exagerado, dinâmico, vivo e alegre, cujas mazelas são as coisas naturais da vida e não acidentes trágicos. O que é elevado é rebaixado: os sabichões são ludibriados pelos bobos; os homens são mandados por suas mulheres, enfim, o sacralizado torna-se profano. O riso assume um pacto com o diabo. (XIMENES, 2010, p. 5)

No que diz respeito à performance do corpo que brinca, encontramos o corpo das possibilidades, sujeito e aberto às transformações. Barroso (2013, p. 318) afirma que “é um corpo eternamente incompleto, aberto e misturado ao mundo”, logo a performance nesse corpo é um misto de movimentos estruturados influenciados pela dramaturgia das brincadeiras e movimentos livres, que utilizam a improvisação, dos quais o brincante se conecta com os outros brincantes, com o local e com o público, utilizando essa comunicação do momento presente para levar espontaneidade para cena.

É importante dizer que não tenho a pretensão de criar uma definição para o corpo brincante nesse trabalho, pois acredito que existem várias perspectivas para o olhar sobre esse corpo, além de entender que o folclore é dinâmico e é feito por corpos também dinâmicos, que se modificam a todo momento. Diante disso, essas são apenas algumas reflexões e percepções que tenho observado ao longo das pesquisas, do contato com os mestres, com os brincantes de grupos tradicionais e com os brincantes de grupos de projeção folclórica.

## A família e as memórias

“Seja prática como uma mãe” (Souza)

Descobri a gravidez durante o mestrado, o que trouxe diversas inquietações e medos. Percebi, então, que o trabalho de criação iria tomar novos rumos, cuja direção eu não sabia ao certo. Em meio ao turbilhão hormonal da gestação, consegui qualificar, e a professora Lourdes Macena de Souza, que estava na minha banca, escreveu uma observação no meu trabalho: “Seja prática como uma mãe!”. Desde então essa frase ficou ecoando em minha mente. O José Bernardo, meu filho, nasceu em janeiro, e a maior aventura da minha vida começara. Uma rotina voltada a afazeres domésticos e maternais dedicados aos primeiros 3 meses de vida do rebento. Depois, retornaria às danças e ao meu processo criativo, porém o mundo virou de cabeça para baixo.

Quando nos preparávamos para começar a sair de casa e retomar a vida aos poucos, o mundo entra em quarentena por conta da pandemia do Covid 19, ninguém pode sair de casa e nós, que já não estávamos saindo, permanecemos nessa condição.

Dessa forma, pensei que tudo isso faz parte do meu processo criativo, que agora, mais do que nunca, é preciso se reinventar e ressignificar a minha vida e a minha casa. Percebi que eu queria dançar isso, que o meu “eu brincante” estava latente dentro dessa casa. Decidi fazer uma dança-casa-experimento-memória.

Comecei um processo de resgate das origens, buscando as histórias da minha família.



| 7 | Os dramas são pequenas histórias cantadas e encenadas através do Teatro Popular.

Figura 7– Foto da família. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Recorro então a essa foto, que é a recordação mais antiga que temos da minha família. Na foto encontra-se meu avô José Bernardo, minha avó Izaura Francisca e seus oito filhos, todos advindos de Quixeré, interior do Ceará. Meu avô, apesar do pouco estudo, percebeu que lá, seus filhos não teriam boas oportunidades para estudar e decidiu se mudar para Fortaleza, passando a residir na casa em que até hoje moro com minha mãe.

O município de Quixeré fica localizado no Vale do Jaguaribe, a aproximadamente 218 km da capital. É uma cidade pequena, com cerca de 19.000 habitantes, que possui em seu entorno diversas indústrias, que são responsáveis pela maior parte dos empregos da região. Quixeré também apresenta algumas manifestações folclóricas, entre elas: Dramas<sup>71</sup>, artesanato, Bumba meu boi, Teatro Popular, entre outros.

Percebi que, para o entendimento do meu corpo brincante, seria necessário conhecer os diversos brincantes que existiam dentro da minha família, na minha casa e saber um pouco sobre as memórias dos meus tios, incluindo as suas vivências em Quixeré. Apesar de morarem na capital, os costumes trazidos do sertão ainda permanecem vivos e intensos em nossa família. Dessa forma, conversei com os meus tios e solicitei que me contassem histórias, memórias, cantassem músicas que tivessem relação com a casa da minha família em Fortaleza e com Quixeré.

Maria de Fátima Lima Ribeiro, minha tia, é a filha mais velha, detentora de uma memória incrível, principalmente no que diz respeito às músicas. Tem uma voz de cantadeira nata, herdada de sua avó, que cantava nas missas de Quixeré. Tia Maria me conta que, quando criança, o divertimento deles era ir para a igreja, assistir à missa, participar das festas religiosas, principalmente da coroação de Nossa Senhora, além de participar dos dramas que eram organizados por uma vizinha. Os dramas são manifestações folclóricas que envolvem a música e o teatro popular, são pequenas histórias cantadas e encenadas transmitidas oralmente.

Holanda conceitua o que seriam os dramas:

A priori, os dramas cantados, dramas populares comédias de dramas ou simplesmente pecinhas são pequenos esquetes nos quais os diálogos acontecem em forma de poesia cantada e às vezes dançada (bailados) pelas próprias atrizes, conhecidas por

dramatas, que se caracterizam de acordo com o tema apresentado. Não raro os cantos são realizados à capela, isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais. (HOLANDA, 2015, p.59)

Tia Maria conta que, certa ocasião, ela e seu irmão Raimundo Nonato foram convidados para participar de uma apresentação de dramas na casa da vizinha; relembra a alegria de passar a noite cantando e, durante a conversa, canta alguns dramas que costumava encenar na década de 50 quando criança:

♩ - 75

Eu sen-do fi-lha do Bra-sil sou bra-se-lei-ra, nin-guê a-qui po-de ti-rar mi-nha ra-  
zão. eu sen-do fi-lha do Bra-sil sou bra-si-lei-ra. por is-so me le-van-ta-rei no pa-vi-  
lhão. Ô, co-mo'é lin-do, que bo-ni-ti-nho, ô, co-mo'é lin-do, co-mo'é lin-do'o ves-ti-  
di-nho. Ô, co-mo'é lin-do, que bo-ni-ti-nho, ô, co-mo'é lin-do, co-mo'é lin-do'o ves-ti-di-nho

Figura 8– Partitura do Drama “Filha do Brasil”. Fonte: Partitura feita pelo Professor Nonato Cordeiro

“Eu sendo filha do Brasil sou brasileira,  
ninguém aqui pode tirar minha razão,  
eu sendo filha do Brasil sou brasileira,  
por isso me levantarei no pavilhão.  
Ô como é lindo, que bonitinho,  
ô como é lindo, ô como é lindo o vestidinho”

• - 80

Sou ín-dia nasci nas bre-nhas de'u-ma ca-ba-na-mo-der-na. a-qui-eu vi-vo so-  
fren-do ao ho-ri-zonte da flo-res-ta. Sou ín-dia, sou ín-dia, tra-lá lá lá lá  
lá. De ver, de sen-tir-me tão chei-a de dor, a-le-gre, au-sen-te de  
um pro-va-dor. Sou ín-dia, sou ín-dia, lá ra lá lá lá lá

Figura 9– Partitura do Drama “Índia”. Fonte: Partitura feita pelo Professor Nonato Cordeiro

“Sou índia, nasci nas brenhas  
de uma cabana moderna,  
aqui eu vivo sofrendo  
no horizonte da floresta.  
Sou índia, sou índia, tra lá lá lá lá lá.  
De ver, de sentir-me tão cheia de dor,  
alegre, ausente de um provador,  
sou índia, sou índia, lá ra lá lá lá lá”.

Podemos encontrar os dramas em diversas localidades do Ceará. De acordo com Holanda (2015): “no Estado do Ceará, o Drama Cantado é uma tradição que vem resistindo nos últimos cem anos. Possui, aqui, características das mais variadas dependendo da região onde é praticado: litoral, serra ou sertão”. (p.62). Segundo Tia Maria, o drama era uma brincadeira e um grande acontecimento, pois envolvia toda a vizinhança e alegrava as noites.

Falando sobre os dramas de forma geral, Holanda ressalta:

Nossos Dramas envolvem paródias em poemas musicados e cantados em uníssono, cuja temática aborda “causos”, histórias de amor, lendas, sátiras políticas e sociais, cenas do cotidiano entre outros. O humor quase sempre é parte integrante do espetáculo. A simplicidade da entoação da voz, do andamento musical que, por uma exigência mais cênica do que musical, é às vezes impreciso; da expressão fisionômica, da postura, do figurino, também são características marcantes desta manifestação cultural, além da transmissão oral. (HOLANDA, 2015, p. 62-63)

Uma outra manifestação cultural do universo de minhas memórias familiares é a brincadeira do Boi de Quixeré, uma manifestação que fora objeto de pesquisa para um artigo científico de minha autoria em 2013 e que está presente no imaginário dos meus tios. Contada por meu avô, José Bernardo, dizia que o seu pai, meu bisavô, tocava pífano “no boi” e que lembrava dos cortejos e “dançadas” do Boi na rua. As brincadeiras de boi em Quixeré possuem mais de cem anos de tradição. Os brincantes em sua maioria são homens. O Boi possui dois cordões: o azul e o vermelho; apresenta alguns entremeios, como Burrinha, Jaraguá, Bode e até seres fantásticos que foram inseridos recentemente. Segue a transcrição da música de abertura do Boi de Quixeré:

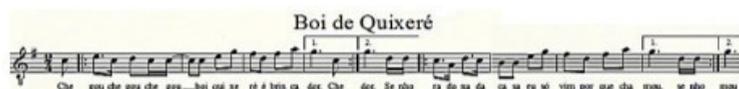


Figura 10 - Partitura da música do Boi de Quixeré. Fonte: Acervo pessoal da autora

“Chegou, chegou, chegou,  
Boi Quixeré é brincador”

O Boi de Quixeré foi lembrado tanto por Tia Maria como por Tia Lúcia. Ambas falaram do encantamento que a brincadeira de Boi causava. Tia Lúcia conta que a brincadeira de boi acontecia no meio da rua de terra batida. Como não havia energia elétrica, os brincantes dançavam à luz da lua e das lamparinas. Tia Lúcia relata que corria para sentar-se na frente da plateia e ficar mais perto do boi. Tia Maria, em seu relato, canta duas músicas do boi que não saíram de sua memória:

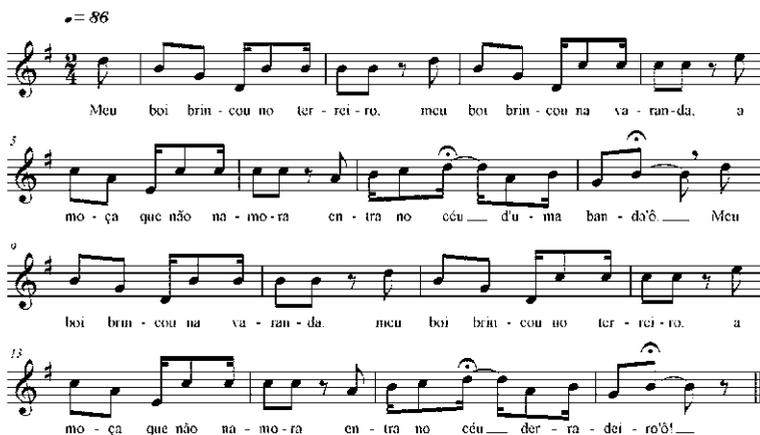


Figura 11 – Partitura da música do Boi de Quixeré “Meu Boi brincou no terreiro”. Fonte: Partitura feita pelo professor Nonato Cordeiro

“Meu boi brincou no terreiro,  
meu boi brincou na varanda,  
a moça que não namora,  
entra no céu duma banda oiíiii.  
Meu boi brincou na varanda,  
meu boi brincou no terreiro,  
a moça que não namora,  
entra no céu derradeiro oiíiii”

De acordo com Barroso (2013), encontramos, nas diversas localidades do Ceará, Bois, Reisados e Reisados de Careta comumente como termos sinônimos.

A diferenciação possível se faz porque, enquanto o Boi aparece no ciclo junino, o Reisado faz parte do ciclo natalino e enquanto o Reisado tem início com a saudação ao Menino Deus, no oratório da sala da frente da casa, o Boi já começa com a brincadeira no terreiro, na praça ou na rua. (BARROSO, 2013, p. 25)

Atualmente o Boi de Quixeré não possui um período definido para se apresentar. Porém as apresentações são mais comuns nos ciclos junino e natalino. No dia 26 de junho é comemorado o aniversário do Boi de Quixeré, e eles costumam fazer uma brincadeira diferente.

RIBEIRO e MONTEIRO relatam:

Nessa data eles costumam fazer o boi de candeeiro, que é uma apresentação do boi em um terreiro de chão batido só com a iluminação da lua e de candeeiros, tentando manter a tradição dos antigos bois que existiram, para lembrarem quando todas as apresentações eram feitas nos terreiros dos moradores e com a iluminação de candeeiros. (RIBEIRO; MONTEIRO, 2013, p. 7)

O Boi de Candeeiro, realizado em comemoração ao aniversário do Boi de Quixeré, é um festejo que consegue evocar as lembranças trazidas pelos meus tios, por manter a tradição da utilização dos candeeiros e da realização da brincadeira nos terreiros de chão batido.

Retomando às memórias familiares, descrevo a chega a Fortaleza na boleia de um caminhão: um pai, uma mãe, oito filhos, uma mala de carpintaria e um fiteiro de barbearia no dia 06 de janeiro de 1962, dia de Santos Reis. Nos tempos da morada em Quixeré, o meu avô, além do ofício de barbeiro, também exercia o ofício de carpinteiro, o que lhe permitiu confeccionar a única bagagem da família: uma mala feita de madeira, que trazia todos os pertences.

Após chegada a Fortaleza, meu avô montou a barbearia. Ele próprio confeccionava alguns dos seus instrumentos de trabalho, como a “zagaia”, que é um pente feito de cano de pvc com uma lâmina embutida que servia para cortar o cabelo com agilidade e precisão. Minha avó era dona de casa e costurava, fazia crochê e complementava a

renda familiar fazendo emendas de tarrafas, redes de pesca, ofício esse que aprendera com o seu pai no interior. Vó Izaura era muito religiosa, católica, Filha de Maria<sup>8</sup>, costumava rezar o terço diariamente e cantarolar suas músicas preferidas enquanto realizava os afazeres domésticos.

| 8 | A Legião de Maria consiste em um movimento da Igreja Católica sob a proteção de Nossa Senhora, com a missão de evangelizar o mundo através da oração.



Figura 12 - Mala trazida de Quixeré. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao conversar com os tios mais jovens sobre as memórias da casa de Fortaleza, tanto Suzana Lila, minha mãe, como meu tio Valdemar relatam as brincadeiras que faziam na rua. Minha mãe conta que eles brincavam de tudo na rua, enfatiza a brincadeira de guizado, que consistia em brincar de cozinhar nas panelinhas de barro no fundo do quintal, pegando um pouquinho da comida do almoço para colocar nas panelinhas. Ressalta também as brincadeiras de roda que eram feitas com as crianças da vizinhança e que eles costumavam cantar assim:

*♩ = 120*

Eu sou lei - tei - ra' eu sou lei - tei - ra' eu ven - do lei - te  
 5 na ci - da - de. na ci - da - de de Lis - bo - a  
 9 To - dos gos - tam to - dos gos - tam da lei - tei - ra.  
 13 a lei - tei - ra' a lei - tei - ra' é coi - sa - boa.

Figura 13 – Partitura da Música “Eu sou leiteira”. Fonte: Partitura feita pelo Professor Nonato Cordeiro

“Eu sou leiteira, eu sou leiteira, vendo leite  
 Na cidade, na cidade de Lisboa  
 Todos gostam, todos gostam da leiteira  
 A leiteira, a leiteira é coisa boa”

Brincavam de pular corda, elástico, cabra cega e de jogar pedras. O jogo de pedras é um desafio entre os jogadores, no qual um de cada vez tem que jogar a pedra para cima e pegar outra pedra que está no chão, sem deixar que a pedra que foi jogada para cima caia no chão, segurando-a. Minha mãe também relembra que, como os seus pais tinham pouquíssimas condições financeiras, os brinquedos eram improvisados e fabricados por eles próprios: faziam bonecas de pano que também eram chamadas de bruxas, móveis de caixa de fósforo, panelinhas de barro, entre outros.

Minha mãe Suzana relembra que, quando jovens, os meus tios se juntavam com os amigos da vizinhança para “tirar Reisado”, ou seja, fazer a “tiração

de Reis”<sup>91</sup>. Conta que conseguiam violões, pandeiros e instrumentos improvisados e saiam tirando reis nos dias 5 ou 6 de janeiro, dia de Reis nas casas da vizinhança, pedindo presentes aos donos das casas visitadas. Chegavam na casa cantando:

A - qui'es - tou em vos - sa por - ta em fi - gu - ra de ra -  
 po - sa. cui fi - gu - ra de ra - po - sa. nós que - re - mos'al - gu - ma coi - sa.  
 Ó, se - nher do - no - da ca - sa. a - bra'a por - ta'a - cen - da'a luz.  
 luz. a - bra'a por - ta'a - cen - da'a luz. pe - lo no - me de Je - sus'

Figura 14– Partitura Tiração de Reis “Aqui estou em vossa porta”. Fonte: Partitura feita pelo professor Nonato Cordeiro

“Aqui estou em vossa porta  
 Em figura de raposa (em figura de raposa),  
 Nós queremos alguma coisa!”

“Ó, senhor, dona da casa,  
 Abra a porta, acenda a luz,  
 Abra a porta, acenda a luz,  
 Pelo nome de Jesus.”

Finalmente quando o dono da casa lhes dava alguma coisa eles cantavam:

| 9 | Encontramos na literatura referência a festa de “Reis” como tendo se originado na Europa (Portugal, Espanha, França, Bélgica, Alemanha, Itália etc.), “dedicada aos três Reis Magos em sua visita ao Deus Menino. [...] Com indumentária própria ou não, visitam amigos ou pessoas conhecidas, na tarde ou noite de 5 de janeiro (véspera de Reis) cantando e dançando ou apenas cantando versos alusivos à data e solicitando alimentos ou dinheiro.” (CASCUDO, 2000, p. 580); a “Reisado” como sendo denominação “para grupos que cantam e dançam na véspera e dia de Reis (6 de janeiro). Em Portugal diz-se reisada ou reiseiros, que tanto pode ser o cortejo de pedintes, cantando versos religiosos

The image shows a musical score for a piece titled "Deus vos salve casa santa". It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef, and the second staff is in bass clef. The tempo is marked as "♩ - 120". The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "Deus vos sal - ve. ca - sa san - ta. a - on - de Deus fez a mo - ra - da. a - on - de mo - ra o cá - lis - ben - to. e a hós - tia con - sa - gra - da."

ou humorísticos, quanto os autos sacros, com motivos sagrados da história de Cristo. (p. 581)

Figura 15 – Partitura da Tiração de Reis “Deus vos salve”.

Fonte: Partitura feita pelo Professor Nonato Cordeiro

“Deus vos salve casa  
santa Aonde Deus fez  
a morada Aonde mora o  
cális bento E a hóstia  
consagrada”

Em cada fala e em cada partilha das memórias dos meus tios percebo a importância dessa casa onde habito e o quanto essas paredes evocam a história da minha família, de minhas raízes. Além disso, vale ressaltar que essa memória afetiva é marcada pela musicalidade: vovô Zé tocava violão e sanfona; vovó Izaura cantava timidamente as suas músicas preferidas; Tia Lúcia é formada em música, cantora de seresta; Tia Maria e Tio Raimundo cantam em corais; Tio Odaci e Tio Antônio sempre tocaram violão; Tia Albertina, Tio Valdemar e minha mãe Suzana passam os dias cantarolando com o rádio ligado. Acho importante mencionar que o rádio e as músicas de Luiz Gonzaga sempre embalam as histórias. Quanto ao fato do “tempo de lembrar”, Bosi (1994) afirma que o “tempo de lembrar” é o tempo dos velhos, onde eles compartilham as suas memórias com o presente, quando procuro o

passado a fim de compreender o presente, na busca das narrativas que contribuem para a minha construção como pessoa e brincante.

No que diz respeito às memórias compartilhadas Katrib afirma:

Outro aspecto relevante é que mesmo essas histórias sendo vividas e partilhadas coletivamente, cada sujeito as relembra e as corporifica a sua maneira, visto que os acontecimentos ao serem atualizados fluem espontaneamente, seguindo e ocupando lugares próprios na memória de quem lembra e vêm na forma de imagens que falam por si só e assumem contornos outros, pois ao lembrar incorporamos a essa presentificação representações, outros sentidos diferentes daqueles vividos anteriormente. (KATRIB, 2009, p. 195)

Durante a pesquisa ficou perceptível que as memórias compartilhadas constituíam uma grande colcha de retalhos ou de partes da casa, que, aos poucos, ia se complementando reforçando e resignificando o sentido do vivido. Falar dessas memórias é falar de tempo, tempo presente, tempo passado e das temporalidades existentes. Bosi (1994) quando afirma que “a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento” consegue traduzir em suas palavras um pouco dessa sensação de perceber o tempo e as memórias como preciosidades que merecem ser conhecidas e reverenciadas.

## Eu brincante

Minha trajetória brincante começou na infância, dentro de casa, por influência do meu avô José Bernardo e de minha tia Antônia Lúcia. Tia Lúcia, como professora de Artes da rede pública de ensino de Fortaleza, formava coral, grupo de dança, montava apresentações para as festas escolares, ensinava em sala de aula, enfim, representava um bom exemplo de irradiante doação à escola. Cresci entre fitas coloridas, roupas e adereços brilhantes. Tudo aquilo me enchia os olhos e despertava uma grande curiosidade. A minha primeira sala de ensaio foi a sala da minha casa, onde costumava ver minha tia montando as coreografias, e meu primeiro contato com o Maneiro Pau, com o Pau de Fitas e com outras manifestações também foi dentro de casa e na escola. Lembro-me de que participei de uma marcha na escola, nela os meninos iam dançar Maneiro Pau e Pau de Fitas, eu queria muito participar, no entanto, pela minha pouca idade, 5 anos, levei orgulhosamente uma faixa do folclore, arranjada por minha mãe.

Esse é o primeiro momento marcante que tenho na memória. Com o passar do tempo minha ligação com o sertão foi se fortalecendo cada vez mais, bem como o apego às diversas manifestações do folclore, como o Pau de Fitas e o Maneiro Pau, que via minha tia encenar na escola, sem que eu percebesse o quanto isso faria parte da minha memória afetiva e corporal. Lembro das visitas que fazia a Quixeré quando criança, dos banhos de barragem, das brincadeiras com meus primos nas ruas de chão batido.



Figura 16 - Marcha da Escola Antonieta Cals, 1995.

Fonte: Acervo pessoal da autora

Aqui em Fortaleza, o meu sertão era o sítio do meu avô em Messejana; lá era o ponto de encontro da minha família. O sítio tinha muitas árvores, um alpendre com redes armadas, alguns bichos, entre eles galinhas e gansos, sempre tinha fubá de milho feito pelo vovô, e, nas festas juninas, a gente fazia fogueira para assar milho, fazer simpatias e dançar forró pé de serra.

Somente aos 15 anos entrei para o Grupo Miraira. Na época eu fazia Ballet Clássico no Centro Social Urbano e fiquei sabendo que tinha um grupo de danças folclóricas no CEFET, antiga Escola Técnica Federal do Ceará. Certo dia, após a aula do ballet, fui assistir ao ensaio, já pedi para fazer um teste e, na mesma semana, comecei a ensaiar.

O Grupo Miraira e o Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ foram fundamentais para que eu começasse a, de fato, conhecer de modo mais amplo o universo do folclore do nosso

estado, bem como a reconhecer parte desse universo nas manifestações brincantes que existiam dentro da minha família. Os Encontros de Mestres do Mundo proporcionaram-me uma maior aproximação com os mestres e com os brincantes, além de permitir vivências nas diversas brincadeiras e manifestações que existem no nosso estado.

No Grupo Miraira sinto-me uma brincante plural, que passeia por diversas manifestações do Brasil e da América Latina. De fato, o grupo funciona como esse laboratório de estudos e práticas, onde as criações coreográficas tentam se aproximar ao máximo da manifestação pesquisada, respeitando as histórias, os figurinos, os adereços e as dramaturgias.



Figura 17 – Cortejo de Carnaval do Grupo Miraira em Guaramiranga. Fonte: Acervo do Grupo Miraira

Nesse ponto, percebo uma interseção entre mim e Mestre Cirilo: somos brincantes. Mestre Cirilo nunca falta aos Encontros de Mestres do Mundo e ele é um



Figura 18– Espetáculo Guerreiro Santa Folia Festeira – Grupo Miraira.  
Foto: Luiz Alves

mestre bastante participativo. Nas rodas de corpo, ele sempre participa de todas as manifestações que são propostas. Somente quando o entrevistei para o mestrado, entendi que Mestre Cirilo é um mestre de múltiplos saberes, que detêm o saber da brincadeira do Maneiro Pau. Porém, antes de ser mestre, brincou Reisado com Mestre Aldenir, Maneiro Pau e Bacamarte com Mestre Bigode, brincou de coco, São Gonçalo e traz toda essa memória corporal.

Na entrevista, perguntei-lhe qual a primeira das manifestações o folclore na qual ele havia brincado, ao que respondeu:

*Reisado. Era o derradeiro figurino, de detalhe deste tamanho, pivetezinho, com 9 anos, aí daí eu brinquei com vários mestres, Reisado eu brinquei com vários mestres, eu brinquei primeiramente com mestre Tico que era do Crato e foi embora pro Juazeiro, depois brinquei com mestre Dedé de Luna que era um mestre aprovado no Crato, falado ainda hoje tem o Reisado das filhas dele lá, que chama o Reisado da Mestre Mazé, aí depois passei pra brincar mais o mestre Aldenir, aí mais Aldenir eu brinquei na faixa de uns 15 pra 16 anos, aí depois eu formei esse grupo meu, sim eu brinquei um ano mais Bigode. (Informação oral - Mestre Cirilo)*

Como se vê, o contato do mestre com o universo brincante também se deu na infância, assim como o meu e o de muitos brincantes com os quais conversei.

Com o intuito de entender mais sobre o Cirilo brincante, pergunto o que ele sente quando brinca. Cirilo, muito satisfeito, responde:

*Me sinto feliz, muito feliz, muito cheio de alegria, porque quando eu tô fazendo aquele trabalho parece que é Deus que me ajuda, se eu tiver com raiva, a raiva vai simhora, é desse jeito, todos que ama a cultura é desse jeito. Olha eu me engajei na cultura eu tinha 9 anos de idade, tô dentro de 65 anos. (Informação oral)*

Ao ouvir a resposta do mestre, fiz essa mesma pergunta para mim: “o que eu sentia quando brincava?”. Quando brinco, sinto uma plenitude e uma alegria contagiante, é como se eu estivesse no melhor lugar do mundo. É o meu lugar de encantamento. Sinto o meu corpo tomado de uma energia festiva, que chega a me emocionar.

Diante disso, decidi fazer essas duas perguntas para alguns brincantes, com o intuito de compreender as sensações desse “eu brincante”, como também o que é o ser brincante do ponto de vista de cada um.

Perguntei para Circe Macena o que é ser brincante:

*Brincar é ser e não ser. E o brincante é essa figura que faz tudo isso acontecer, que imagina e cria, que mistura o cotidiano com a fantasia, que se refaz, se reinventa. Ser brincante é ter o mundo na ponta das mãos, é saber lidar com sons, os ritmos, as cores, as palavras. Ser brincante é saber se conectar com o mundo, com a*

*natureza e com os deuses. Ser brincante é ser. Com todas as mil possibilidades que essa frase possa significar. (Informação oral)*

Circe Macena é brincante desde a infância, cresceu com o universo do folclore dentro de casa, é dançarina e diretora do Grupo Miraira, além de professora do IFCE. Ela nos descreve em sua fala uma característica muito importante do brincante: a liberdade de experimentar, além de poder misturar a fantasia e o cotidiano.

Francisco José Monteiro é Professor de Educação Física e brincante, é dançarino do Grupo Miraira e fala que para ele o ser brincante tem uma relação direta com as suas raízes:

*É poder vivenciar brincadeiras e manifestações que minha mãe fazia na infância em Sobral, sua terra natal. Poder também contar histórias para outras pessoas por meio das brincadeiras de Reisado, Tiração de Reis, Pastoril, entre outras. É vivenciar e compartilhar um saber que constrói um povo, a nossa gente, a nossa história. (Informação oral)*

Para Gil Rodriguês, ator, Licenciado em Teatro e brincante de Maracatu, o ser brincante se resume em uma frase simples e direta: “Para mim é uma coisa tão incrível, tão fantástica. O brincante é tudo!”

Alguns brincantes entrevistados falaram sobre o que sentiam quando estavam brincando. Lidiane Rodrigues, jornalista, dançarina e brincante do Grupo Estrelas da Rua, conta o que para ela é ser brincante: “Me remete à uma felicidade pura, da infância”.

Nayana Castro, aluna da Licenciatura em Dança, brincante e dançarina do Grupo Miraira confia:

*Sinto uma energia muito contagiante. Começa pelo bater forte no coração, o encantamento das canções, dos ritmos fortes que faz o corpo dar aquele arrepio na espinha. E uma vontade de compartilhar aquela experiência com o mundo. É muita festa pulsando nas veias. (Informação oral)*

A partir das entrevistas, consigo perceber diversas semelhanças na fala dos brincantes entrevistados, e a principal delas é essa alegria festiva presente no brincante a partir das brincadeiras, além da conexão com a ancestralidade. Vale ressaltar que entrevistei brincantes de diferentes grupos que atuam e vivem na cidade de Fortaleza, sendo o Grupo Miraira e o Grupo Estrelas da Rua grupos que não são tradicionais, porém desenvolvem trabalho de performance a partir da estética das matrizes tradicionais.

Acho importante frisar que esses brincantes, que vivem na capital, a partir das vivências nesses grupos, conseguem conhecer diversas manifestações, estabelecem laços mais fortes com o interior do estado, como também passam a ter contato com os mestres e brincantes de grupos tradicionais, agregando esses saberes e fazeres a suas práticas profissionais.



# Notas sobre um caminhar



Neste capítulo escreverei um pouco sobre o percurso do processo criativo envolvido na construção dos produtos finais que foram elaborados para a conclusão do Mestrado Profissional em Artes, como também discorrerei sobre o caminhar da pesquisa. Quando falo sobre Processo de Criação, dialogo com alguns autores a fim de deixar claro as escolhas feitas durante o processo e o resultado dessas escolhas para a construção do produto final.

Diante disso, o capítulo final está dividido em dois tópicos, sendo eles “Travessia” e “Memórias Brincantes: Experimentos”, além de possuir três subtópicos com o intuito de descrever melhor a vídeo performance e a ação performativa.

## Travessia

No início do processo de pesquisa do mestrado, escolhi trabalhar com a descrição etnográfica, cuja realização fui a campo para fazer um levantamento de concepções culturais específicas do Maneiro pau a partir da fala dos mestres e dos brincantes. Diante da impossibilidade de dar prosseguimento às viagens de pesquisa por conta da gravidez, resolvi buscar o acréscimo de outros elementos para inspirar a performance. Por esse motivo, resolvi descrever as

memórias dos meus tios, através das histórias e das músicas, percebendo os relacionamentos existentes nessa grande colcha de retalhos que se formou através das falas e das memórias de tantas pessoas envolvidas no processo e como todo esse material poderia compor o trabalho cênico.

A princípio, a pesquisa fora pensada para resultar em um trabalho cênico performático no palco, onde pudesse estabelecer uma relação direta com o público, olho no olho, como normalmente as apresentações folclóricas costumam ser. Uma vez que o público também faz parte do espetáculo através do riso, do choro, das participações em cena, tudo acontece ao mesmo tempo.

No entanto, o ano de 2020 já se inicia bem atípico, como já dito anteriormente: o José Bernardo, meu filho, nasce em mês de janeiro; as pesquisas de campo que seriam realizadas no Crato com o intuito de acompanhar mais de perto o Mestre Cirilo e os brincantes são adiadas por conta de minhas restrições em viajar, limitando nossas conversas apenas via WhatsApp.

Em paralelo a isso o mundo começou a enfrentar uma pandemia, algo que nunca imaginei passar: confinados em casa, tentando cuidar de nós, dos nossos e dos outros, é um momento extremamente delicado que exige cuidado, sanidade e REINVENÇÃO.

A palavra reinvenção descreve bem esses tempos em que vivemos. Estamos tendo que aprender a lidar com as novas tecnologias como ferramentas primordiais de comunicação com o mundo, e o isolamento

social, que de alguma forma eu já enfrentava desde que pari, se tornou algo essencial para garantir a sobrevivência das pessoas.

Diante de tudo isso, passei a reinventar o meu produto e a minha pesquisa, como um ato de resiliência. Comecei a observar com mais atenção a minha casa, esse espaço que habito há tanto tempo. Percebi, então, que a casa guarda as memórias da família através das gerações. Dessa forma, ela é o terreiro da minha brincadeira, do meu corpo brincante, e, a partir disso, a minha travessia se iniciou.

Refletindo sobre a reinvenção do processo criativo, deparo-me com este trecho de Sales (2016, p. 12): “a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não rigidez, mobilidade e plasticidade”. Dessa forma, compreendo que o processo de criação deve ser entendido como uma construção muitas vezes inacabada, que a cada vez que é revisitado pode se modificar.

De acordo com Sales:

O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e naciação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALES, 2016, p. 14)

Percebo, então, a importância de observar todo o percurso do processo criativo, entendendo que a criação é um processo que dialoga com o todo, que o produto final é o reflexo de todos os atravessamentos do percurso. Diante disso, penso que esse processo se deu a partir da experiência e do saber dela decorrente uma ideia defendida por Bondía (2002, p.28), que, em seus escritos, afirma que “a experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida”. Refletindo acerca disso, começo a apropriar-me da casa como espaço cênico e ambiente de criação, aguçando o olhar para a potência criadora existente em tudo que compõe a casa: as paredes antigas, o quintal cheio de plantas, o chão de areia, o cheiro de café.

Bondía fala que a experiência é tudo que nos atravessa e que ela é cada vez mais rara, pois somos diariamente bombardeados por informações e o tempo passa cada vez mais depressa, sem que possamos parar para perceber o que está à nossa volta. Diante disso, percebi que minha pesquisa já falava dessa “experiência” e desse “saber da experiência” que estava dentro da minha própria casa, nas minhas raízes. O meu corpo brincante foi e é atravessado por essas memórias e por essas histórias.

Enveredo para o campo da performance por concordar com Marvin Carlson quando em seu livro ele fala da performance de forma crítica, pensando nela como um fenômeno bastante complexo e mutável, quando observa as performances da vida real.

Segundo Carlson:

A performance como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes, em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia e linguística. (CARLSON, 2009, p.17).

Dessa forma, ele observa a performance em outros campos de estudo do conhecimento, citando inclusive a etnografia, que nessa pesquisa é um elemento primordial.

Pensando a performance como uma ação e uma intervenção também da vida cotidiana, observo o pensamento de Schechner:

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (Schechner, Richard. 2006 p. 29)

Sobre essa fala de Schechner, penso que fazemos mais performances do que percebemos, que o cotidiano é formado por ações performativas, que acontecem no momento presente e que possibilitam experiências.

Decido, então, utilizar o recurso do vídeo para registrar minha performance, pensando no momento atual, em que a comunicação está sendo efetuada

através das redes sociais, principalmente das *lives* e videoconferências. Questiono-me se a performance em vídeo pode, de fato, ser considerada como performance, já que alguns estudiosos afirmam que a performance deve ser feita “ao vivo”. Porém, deparo-me com esse trecho de Goldberg:

Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de 60 imediato a própria possibilidade da performance, pois seus participantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução. (Goldberg, 2006, p. 11).

A performance se mostra, então, como esse campo de possibilidades. A experimentação e a performance através do vídeo possibilitam a brincadeira com as temporalidades existentes nesse espaço-tempo, além de trazer à tona diversas perspectivas de olhares, sendo eles o olhar de quem filma, o olhar de quem edita, o olhar de quem performa e o olhar de quem assiste.

É levando em conta essa relatividade de olhares que Theotonio discorre sobre a videodança e o processo criativo:

Em cada etapa do processo criativo é possível recriar a dança através da relação com as diferentes variantes do processo. O movimento é redescoberto a cada diferente captura realizada pela câmera ou em cada nova ocupação do espaço cênico; a cena é também modificada pelos bailarinos, pelo tempo e o espaço do vídeo, enfim, cria-se um ambiente virtual onde a relação com cada elemento é capaz de transformar a dança, alterando a todo tempo sua estrutura, gerando, desta forma, um material novo, mutado, diferente do que foi concebido originalmente, despertando outras leituras para o movimento, desta vez, contaminado pelo processo de virtualização, o que propicia o surgimento de novos pontos de vistas e questionamentos que se fazem brotar a partir do deslocamento de sua identidade. (THEOTONIO, 2018, p.25 e 26)

Essa mutação a partir da captura do vídeo ocorreu comigo durante o processo criativo, pois, no ato de filmar e assistir, as repetições aguçavam-me a percepção para elementos que poderiam compor a cena, tecendo assim uma dramaturgia.

É fundamental dizer que nesse processo utilizo a vídeo performance como um experimento, buscando criar relações poéticas nesse ambiente virtual, tentando também, através da dramaturgia pensada, deixar claro os elementos que serviram como base para a pesquisa.

Segundo CERBINO e MENDONÇA:

Mais do que a transposição da dança para vídeo e/ou cinema, pode-se pensar em uma hibridação, e, por isso mesmo, um trânsito entre identidades

flutuantes e imprecisas. Uma instabilidade que, longe de gerar indefinições estéreis, leva a uma escritura do movimento mais ampla e não normatizada, em que o corpo transborda sua própria imagem e redimensiona a relação espaço-tempo linear encontrada no palco (CERBINO; MENDONÇA, 2012, p.162).

Posso dizer, então, que esse processo da vídeo performance como experimento permitiu-me uma maior liberdade para criar e arriscar-me, sem me preocupar com normas ou formas, visto que o intuito não é aprofundar o trabalho nessa área de estudos. Penso que o processo foi mais importante que o produto e que essas modificações do produto final foram fundamentais para o amadurecimento da pesquisa, como também para despertar um olhar sobre outras possibilidades que a pesquisa apresentou. É fundamental dizer também que encontrei poucos trabalhos de vídeo performances e vídeo-danças envolvendo essa temática do folclore atrelada a esses aspectos contemporâneos, o que eu acho que pode ser bastante interessante para o produto do mestrado, pois demonstra que o folclore é atual, ele se renova e se reinventa, acompanhando as modificações dos tempos vividos.

## **Memórias brincantes: experimentos**

No decorrer da pesquisa percebi alguns elementos-chaves que deveriam estar presentes na construção da vídeo performance, são eles: o Maneiro Pau, o Corpo Brincante e a Memória.

Durante o processo, fui conhecendo as memórias dos meus tios que faziam parte da história da minha casa e da minha família, conversei com todos eles. Os que são mais ligados à música logo me enviaram diversas canções, cada uma acompanhada de uma história diferente, de épocas diferentes; os tios que gostam de conversar contaram muitos causos e histórias. Percebi que essa atividade de coletar as memórias criou um movimento muito interessante entre os meus familiares, eles começaram a conversar entre si e compartilhar as suas memórias, que foram complementando a grande colcha de retalhos e que, no meu entendimento, já foi o início de uma ação performática.

Pensando sobre a dramaturgia da performance, comecei a refletir sobre a poética do Maneiro Pau, sobre os elementos que eram importantes na brincadeira e que me atravessavam, para que a partir disso pudesse criar. Enumerei os seguintes elementos: assulerador (apito), ritmo (caracterizado pelas batidas) e improviso.

Dessa forma, a vídeo performance se inicia com a “Chegada”, representada pelos pés na terra, marcada pela chegada da minha família nessa casa em 1962, e pelo sentimento de fincar raízes, fazendo um paralelo com o solo e o trabalho com a terra, visto que a minha família advinda do sertão também lidava com o trabalho rural. Nesse início de dramaturgia tentei mostrar também as gerações que habitam essa casa hoje: minha mãe Suzana que mora nessa casa desde 1962 e que chegou aqui aos 3 anos de idade, eu que moro nessa casa desde

que nasci em 1990, há 30 anos, e o meu filho José Bernardo que nasceu neste ano de 2020. Acredito que a dramaturgia da performance brinca com essa relação: pessoas, tempo, memórias, casa.

Vale ressaltar que as músicas que compõem a performance, exceto a música do Maneiro Pau cantada por Mestre Cirilo, são canções que fazem parte dessa memória afetiva da minha família e que foram cantadas pelos meus tios. Nesse início tento fazer também um paralelo entre as gerações e as tecnologias, através dos quadros antigos na sala e da minha imagem junto com eles através da televisão, continuo assim a brincar com o tempo. A música ao fundo é cantada por Tio Raimundo.

O assulerador na roda do Maneiro Pau marca o início e o final das brincadas; utilizamos esse recurso como elemento-chave para marcar as transições dramáticas. Dessa forma entramos na seção que fala sobre o tempo.



Figura 19 – A chegada. Fonte: Acervo pessoal da autora



Figura 20- As gerações. Fonte: Acervo pessoal da autora



Figura 21 – O tempo. Foto: Ciel Carvalho

O tempo traz o jogo, o ritmo, o paralelo do mestre e do aprendiz, da mãe e da filha. Além do assulerador que marca o início e o final, brincamos com as possibilidades que as batidas do Maneiro Pau podem nos trazer, através de movimentos simples, porém marcantes e precisos. A batida acompanha toda essa seção.

Além do Maneiro Pau, também escolho trazer outras duas manifestações folclóricas que são marcantes na memória familiar, são elas: os Dramas e a Tiração de Reis. Os dramas eram encenados pelos meus tios quando criança em Quixeré e faz parte da memória de Tia Maria, minha tia mais velha. Já a Tiração de Reis faz parte da memória da casa. A chegada em Fortaleza aconteceu no dia 06 de janeiro de 1962, dia de Santos Reis, e era muito comum os meus tios se juntarem com os amigos do bairro para “tirar Reisado” como eles chamam. A música do Drama é cantada no vídeo por Tia Maria e a música da Tiração de Reis é cantada por Tia Lúcia.

É fundamental dizer que a casa e tudo que tem nela a todo momento compõe o meu espaço cênico. Tentei trazer na performance a rotina do dia a dia, representada muito claramente pelo café na cozinha, pela rede armada para colocar o Bernardo para dormir, pela minha mãe Suzana na sala assistindo televisão.

A última parte da performance traz o meu corpo brincante atravessado pelo Maneiro Pau e por tantas outras manifestações que já experienciei. Brinco livremente pelo meu terreiro, pela casa que desde criança me abriga, que foi minha primeira sala de ensaio e que, principalmente, nesses tempos em que vivemos se mostra como o meu lugar de refúgio. Performar



Figura 22 - Menina. Foto: Ciel Carvalho



Figura 23 – Família. Foto: Ciel Carvalho

dentro de casa mostrou-me a potência que esse espaço tem, a força da ancestralidade das pessoas que já moraram aqui. Percebo a conexão com as minhas raízes e a influência da dança e da música deles na minha dança.

Essa etapa é marcada pelo improviso como elemento-chave. Os movimentos não foram ensaiados, eles aconteceram de acordo com o sentimento, dancei uma dança coração, uma dança casa e uma dança memória, aproveitando toda a memória corporal que me atravessa. Durante a improvisação, tento trabalhar também com o enraizamento, com o pé na terra e a relação com a natureza, que é tão presente no meu fazer cotidiano. Trago também elementos que são presentes no Maneiro Pau como o ritmo e as torções, onde os brincantes seguem o ritmo marcado pelos improvisos musicais do Mestre, pelo som do ganzá e pela batida dos bastões, que são acompanhados de diversas torções no corpo, visto que o Maneiro Pau é feito em roda onde os brincantes precisam fazer essas torções no corpo para bater os bastões entre si, seguindo o movimento da roda.

Assistindo à vídeo performance percebo a influência do Maneiro Pau e de tantas outras manifestações do folclore no meu improviso, a minha memória corporal para a cena os sapateios do Coco de Praia do Iguape, a devoção e giros do Tambor de Crioula do Maranhão, os passos dos Reisados, os trupés do Guerreiro Alagoano, entre outros. Finalizo pensando que dançar a memória corporal como um todo é um exercício muito bonito de autoconhecimento e encontro com as raízes, a performance finaliza no improviso e eu sigo improvisando danças, músicas e reinventando o cotidiano na casa.



Figura 24 - Improvisação. Foto: Ciel Carvalho



Figura 25 - Improvisação. Foto: Ciel Carvalho

## Atravessamentos: uma ação performática coletiva

Após a finalização da vídeo performance “Memórias Brincantes”, refleti sobre como seria transformar esse trabalho numa ação performática coletiva. Dessa forma solicitei para membros do Grupo Miraira e outros artistas que, se possível, contribuíssem para a ação performática que faria parte do produto do Mestrado Profissional em Artes. Enviei para todos as seguintes instruções: assistir a performance “Memórias Brincantes” e a partir dessa performance pensar sobre o que te atravessa nela e gravar um vídeo curto dançando, cantando, narrando, enfim, fazendo o que a criatividade despertar no momento. Expliquei também que a performance possui palavras-chaves como Corpo brincante, Maneiro Pau, Memória, Brincadeira.

Aos poucos fui recebendo os trabalhos e assistindo atentamente a cada um deles, observando o fio condutor e as relações existentes entre eles. Dessa forma, transformamos os vídeos recebidos em três vídeo performances, intituladas: “Memórias de pai, memórias de filho”, “A palavra devorada pelo tempo” e “O solo ancestral do meu terreiro”.

Na vídeo performance “Memórias de pai, memórias de filho”, interligamos as histórias contadas pelo fotógrafo Ulisses Teixeira e pelo ator Leudo Duran. Ulisses nos fala sobre Cecília, sua filha. Através das imagens da Cecília brincando, ele narra a relação pai e filha e a importância da brincadeira. Leudo Duran compartilha as vivências da sua infância através do

seu pai pescador e contador de histórias, que hoje aos 80 anos já não conta mais histórias, hoje ele escuta as histórias.

A performance “A palavra devorada pelo tempo” traz as palavras que brincam com o tempo na performance da bailarina Luisa Viana e o tempo que brinca com as palavras na performance do ator Álvaro Renê. Luisa traz para a cena a narração do momento presente e todas as suas sensações, como o sol e o vento no seu cabelo, acreditando sempre no tempo presente como uma invenção. Renê versa sobre o tempo como experiência e a intercessão entre o passado, pensando a partir das vivências e da complexidade desse tempo.

A última performance chama-se “O solo ancestral do meu terreiro” e cruza as histórias do ator e bailarino Wesley Alencar, da atriz Hayane Freitas e da brincante e dançarina Nayana Castro. Wesley traz o asfalto como o solo de suas raízes, ele se mostra como um menino criado na cidade e que carrega as memórias das brincadeiras na rua em dias de chuva. Hayane Freitas traz em sua performance a força da sua ancestralidade, representada pelo culto aos orixás e pelo ritmo marcante dos tambores. Nayana Castro nos apresenta o seu terreiro dançando descalça no chão batido, entre roupas estendidas no varal e brincadeiras, trazendo uma folia brincante.



Figura 26– Performance “Memórias de pai, memórias de filho”. Fonte: Imagem retirada do exercício de experimentação de Ulisses Teixeira

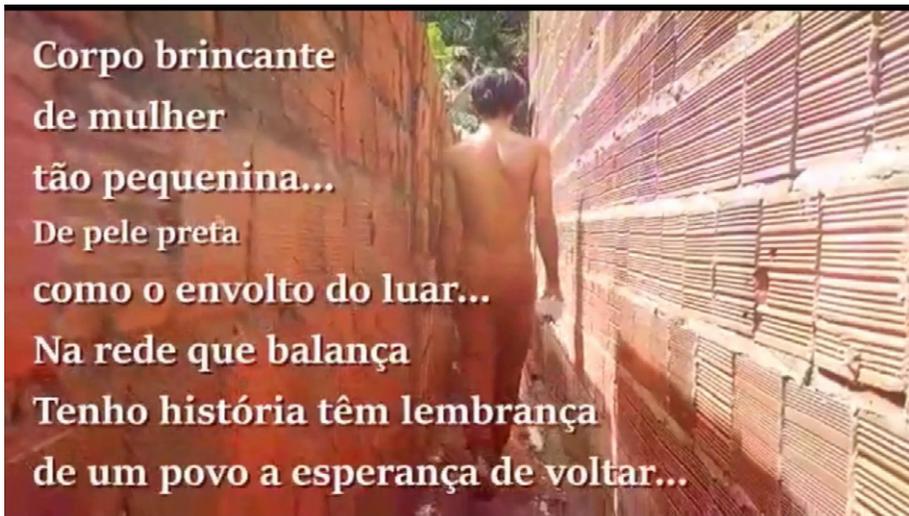


Figura 27 – Performance “Memórias de pai, memórias de filho” Leudo Duran. Fonte: Imagem retirada do exercício de experimentação de Leudo Duran



Figura 28 – Performance “A palavra devorada pelo tempo”. Fonte: Imagem retirada do exercício de experimentação de Luisa Viana

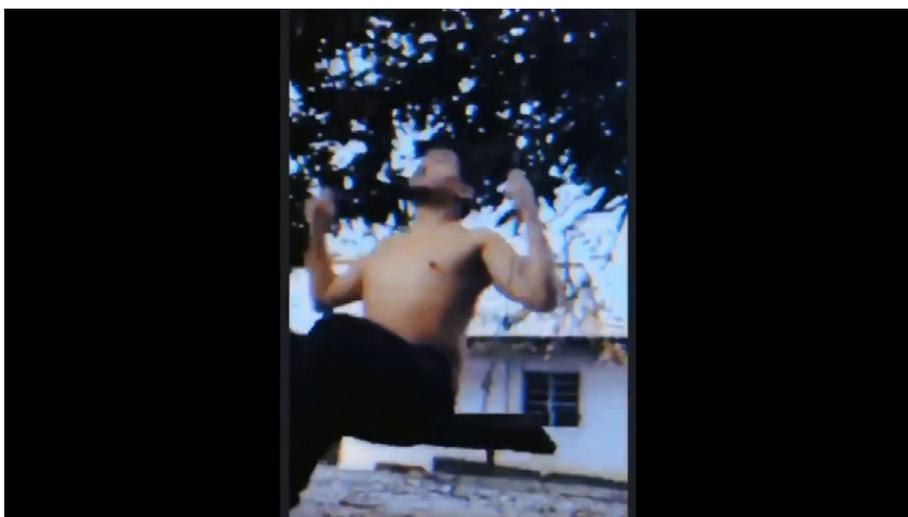


Figura 29 - Performance “A palavra devorada pelo tempo”. Fonte: Imagem retirada do exercício de experimentação de Álvaro Renê



Figura 30 - Performance “O solo ancestral do meu terreiro”. Fonte: Imagem retirada do exercício de experimentação de Wesley Alencar



Figura 31 - Performance “O solo ancestral do meu terreiro”. Fonte: Imagem retirada do exercício de experimentação de Hayane Freitas

A experiência de compartilhar o meu vídeo com as outras pessoas e fazer uma proposição de criação foi extremamente interessante, pois pude perceber os pontos de intersecção entre todos os trabalhos e como é valioso compartilhar as memórias. Percebi também que a vídeo performance pode parecer algo raso, por não acontecer ao vivo, porém consegui, através de toda a ação performática, acessar sensações e emoções. Acredito que a performance em vídeo também consegue promover uma experiência estética.

Vale ressaltar que os vídeos foram divididos em três performances coletivas no intuito de fazer uma relação com a performance “Memórias brincantes”, onde o início que representa a “Chegada” faz um paralelo com a performance “Memórias de pai, memórias de filho” pois ambas utilizam a memória como mote. Já a segunda parte, denominada “O tempo”, faz uma relação com a performance coletiva “A palavra devorada pelo tempo”, onde ambas retratam as diversas relações com a oralidade e com o tempo. Finalmente a terceira parte, intitulada “Meu terreiro”, se relaciona com a performance “O solo ancestral do meu terreiro” por se tratar de elementos presentes no corpo brincante, como a ancestralidade, a brincadeira e as formas de se relacionar com esse corpo que brinca.

Foi muito importante ouvir as impressões dos artistas que participaram do trabalho acerca do resultado final e da experiência de realizar o exercício proposto. Trago aqui as impressões do ator e professor Leudo Duran:

*Eu percebi através desse exercício de que a memória também é física, de que podemos materializar isso e inspirar outras pessoas. Acessar nosso campo emocional promove um corpo que nunca esquece da sua brincadeira, mesmo depois de muito tempo aparentemente adormecida. Pode ser a rede, o balançar, a poesia e a música, tudo acaba virando uma só célula, um corpo que pulsa e um coração que se alegra em reviver esse campo. Criar um vídeo a partir da sua memória deve ser uma prática constante em nossa vida enquanto mídia, mas um vídeo feito no seu refletir diário. A gente conhece nossa própria história, conhece outras que surgem e percebemos a ligação que temos com o que é antigo. Memória é pura física, pura libertação. (Informação oral)*

Diante disso, percebo que realizar esse exercício de criação em forma de ação performática coletiva foi importante para perceber as travessias do meu trabalho inicial e as travessias dele no trabalho performático dos artistas que participaram, observando a intercessão das histórias e percebendo as ligações entre algumas delas.



# Considerações



Acredito que chegamos ao fim de um processo de pesquisa e criação que se baseou em três importantes motes: O corpo brincante, O Maneiro Pau e a Memória. O entrelaçamento dessas temáticas juntamente com as experiências vividas me faz acreditar que esse trabalho de pesquisa foi fundamental para o meu crescimento pessoal e artístico.

Destaco a importância de desenvolver processos criativos utilizando as matrizes estéticas tradicionais, visto que esses trabalhos valorizam os saberes e fazeres do nosso povo, contribuindo para a difusão do conhecimento acerca dessas pessoas e de suas manifestações, que já são bastante invisibilizadas pela sociedade. Dessa forma tentamos versar a todo momento com a poética existente do Maneiro Pau, observando as possibilidades presentes nessa manifestação e, assim como essa dança-desafio, fomos desafiados a nos reinventarmos diante das circunstâncias ocorridas no decorrer do processo. Além disso, como a pesquisa se refere também ao corpo brincante, entendemos que esse corpo traz uma memória corporal que carrega com ela as vivências em outras brincadeiras, compondo um repertório de movimentos que são responsáveis também pela minha formação como brincante.

O percurso poético dessa pesquisa acadêmica e artística foi se mostrando no decorrer da caminhada, e, aos poucos, fui conseguindo compreender

as proposições que a pesquisa apresentava, como também adaptar a pesquisa às minhas limitações. A possibilidade de experimentar no trabalho com a performance em vídeo foi bastante valiosa, pois despertou em meu fazer artístico um olhar para um outro universo, de certa forma mais contemporâneo.

O diálogo com os autores permitiu um maior entendimento sobre as temáticas escolhidas para trabalhar nesse estudo de pesquisa. As análises dos pontos de vista e a escolha de inserir na bibliografia autores/artistas cearenses, principalmente para falar das matrizes estéticas tradicionais, são bastante relevantes, pois isso possibilita uma fala com maior apropriação, visto que são estudiosos que conhecem e vivenciam de perto a realidade dessa pesquisa.

Pontuo também a importância do registro das características da brincadeira do Maneiro Pau e das memórias de Mestre Cirilo compartilhadas através da entrevista. Vale ressaltar que o Maneiro Pau possui uma bibliografia bastante escassa e espero que esse trabalho possa contribuir para outros artistas e pesquisadores.

O compartilhamento das memórias afetivas e familiares possibilitou um conhecimento mais aprofundado sobre as minhas raízes, gerando um maior entendimento sobre as influências que trago para o meu fazer artístico. A utilização da minha casa como espaço cênico de criação aguçou o olhar para a possibilidade de explorar outros ambientes e experimentar aventurar-me em outras linguagens.

A performance “Memórias brincantes” e os “Atravessamentos: uma ação performática coletiva”, ambas performances em vídeo, tiveram a construção da dramaturgia baseada nos objetos de estudo do trabalho. Vale ressaltar que são produtos frutos de experimentos nessa grande aventura que é o processo criativo e que contaram com a generosidade e amizade de outros artistas para contribuir com o exercício de criar coletivamente.

Nessa investigação, consegui descobrir a potência existente na relação corpo e memória, como também na força da palavra dita. A oralidade, a força da simplicidade de narrar histórias e memórias, tão importante para o repasse do conhecimento. Consigo percebê-la como uma performance do cotidiano.

Finalmente, espero que este estudo possa contribuir com a pesquisa em arte e com o fazer de outros artistas, principalmente que consiga despertar o interesse pelo folclore do povo do nosso lugar, a fim de dar voz aos artistas e às manifestações que muitas vezes se encontram à margem da sociedade.



## Referências



ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 1º, 2º. e 3º. tomos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005.

BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Ministério da Cultura. Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais. Museu da Imagem do Som. Fortaleza, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALRSON, Marvin A. **Performance: uma introdução crítica**. / Marvin Carlson: tradução Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira - Belo Horizonte. Editora UFMG, 2009.

CARVALHO, Gilmar. SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. CASTRO, Simone Oliveira de. **Mestres e Mestras da Cultura Popular Tradicional: Saberes para todos os tempos**. Catálogo do X Encontro Mestres do Mundo. 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Gloral, 2000.

CEARÁ. Secretaria de Indústria e Comércio. **Manifestações do Folclore Cearense**. Fortaleza, 1978. Trabalho Elaborado pelo Departamento de Artesanato e Turismo e empresa cearense de Turismo.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Coreografia, Corpo e Vídeo: Apontamentos para uma Discussão. In: CALDAS, Paulo (Org.). **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. Tradução de Ricardo Quintana. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. 345 p. ISBN 9788578200831 (broch.).

DEWEY, John. **A Arte como experiência**. Tradução Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme e Anísio Teixeira 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

DIAS, Kamila Gusatti. ALMEIDA, Maria Zeneide Carneiro Magalhães de. **A memória para Walter Benjamin e Hannah Arendt: Algumas reflexões acerca da educação**. Artigos Temáticos. Educativa, Goiânia, v.21, n1, p. 51-64, jan./abr.2018.

FERNANDES, Ciane. **Pela Câmera Somática: A Dança-Teatro e o Vídeo- Documentário como Performance**. Contemporânea, vol. 8, nº 2. Dez.2010

FIGUEIREDO FILHO, J. de. **O folclore no Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1962.

GERHARDT, Tatiana Engel. **Métodos de pesquisa / [organizado por] Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira ; coordenado pela Universidade Aberta do Brasil**

– UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao Presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006;

GONÇALVES, Keila Almeida. **Tradição e Tradução: Afetações no/do Cariri**. Revista Observatório da Diversidade Cultural. V. 3, n 1, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 11. ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Francisco José Costa. **Os dramas cantados de Guaramiranga- Ceará (manuscrito): memória, identidade e convívio**. Belo Horizonte, 2014. 205f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em [digitalmundomiraira.com.br](http://digitalmundomiraira.com.br)

KATTRIB, Cairo Mohamad Ibrahim. **Foi assim que me contaram: recriação dos sentidos do sagrado e do profano do Congado na Festa em louvor a Nossa Senhora do Rosário (Catalão – GO – 1940 - 2003)**. Brasília, 2009. 255f. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília. Disponível em [repositorio.unb.br](http://repositorio.unb.br)

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. Uberlândia v.11 n.1.p. 88-98 jan. jun.2015. Disponível em [seer.efu.br](http://seer.efu.br). Acesso em 29 de março de 2017.

RIBEIRO, Izaura Lila Lima. MONTEIRO, Francisco José da Silva. MACENA, Maria de Lourdes. **É FESTA DE BOI: UM ESTUDO SOBRE O BOI DE QUIXERÉ – CE.**

Anais eletrônicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore - UFSC, Florianópolis, 14 a 18 de outubro de 2013.

Disponível em [labpac.faed.udesc.br](http://labpac.faed.udesc.br)

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte.** 2ª edição. São Paulo: Editora Horizonte, 2016.

SAURA, Soraia Chung. **O imaginário do lazer e do lúdico anunciado em práticas espontâneas do corpo brincante.**

Revista Brasileira Educação Física Esporte, (São Paulo) 2013.

SCHECHNER, Richard. **What is Performance?** In: Performance studies: An Introduction, Second Edition. New York & Londres: Routledge, 2006. p. 28-51.

SILVA, Sebastião de Sales. **Saudades Z(é): metaforizando a construção do corpo brincante.** Universidade Federal do Rio Grande do Norte –UFRN, Centro de Ciências humanas, letras e artes. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2017.100f. Disponível em [repositorio.ufrn.br](http://repositorio.ufrn.br)

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula: um manual para o professor.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

SOUZA, Circe Macena de. **Mateus em corpo de mulher.** / Circe Macena de Souza - Fortaleza: IFCE, 2016.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Sendo como se fosse – as danças dramáticas na ação docente do ator**

**professor.** Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em [bibliotecadigital.ufmg.br](http://bibliotecadigital.ufmg.br)

THEOTONIO, Diogo Angeli. **Dramaturgia virtual: a atuação da câmera e do processo de edição na expressividade da videodança.** Campinas, SP: s.n, 2018.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Corpo, estética e dança popular: Situando o Bumba-meu-boi.** Pensar a Prática 8/2; 227-241, Jul./Dez 2005.

XIMENES, F.L. **Bergson e a Tradição cômica.** In: ANTONIA DE ABREU E ELENILCE GOMES DE OLIVEIRA. (Org.). Trabalho Educação e Arte. 1ed. Fortaleza: Edições UFC, 2010, v. 1, p. 1-175



## Apêndices e Anexos

## Apêndice A

### Transcrição dos áudios da entrevista com Mestre Cirilo no dia 23 de novembro de 2018

**Izaura:** Primeiro eu queria saber se o senhor autoriza gravar?

**Mestre Cirilo:** autorizo, pode gravar a vontade.

**Izaura:** eu queria eu o senhor falasse o seu nome completo, o ano que o senhor nasceu, onde o senhor nasceu...

**Mestre Cirilo:** eu sou filho natural do Crato, nasci no Crato, sou do ano de agosto, sou do mês de agosto de 1953, certo, conhecido no Brasil e no mundo como José Demétrio de Araújo, conhecido como Mestre Cirilo, que tem grupo de cultura popular lá no distrito onde eu moro, eu tinha antigamente quatro grupo, hoje eu tô com um porque os outro acabou-se mais eu tô tentando manter de novo os grupo, eu tinha um grupo de Maneiro Pau infantil, tenho o grupo de Maneiro Pau de adulto, eu tinha um grupo de Dança de São Gonçalo e um Grupo de Dança de Coco, esses quatro grupo mais num tem os grupos, mais tô formando grupo nas comunidades, tirando os menino da rua, fazendo o meu trabai que a gente deve fazer pra ver se ajuda a população, a comunidade né, porque você tirando o menino da rua já tirou muita coisa né, é um trabai que a gente faz e a gente faz com muito carinho e prazer e o Maneiro Pau é uma dança que vem através da bagaceira do engenho, foi formado em riba do bagaço da cana, na época que, no cativeiro que ninguém podia fazer nada, tudo no mundo os patrão dava em cima, batia na pessoa, fazia o que queria, ele tinha uma dupla de trabaiador e os trabalhador não podia andar armado, só quem podia andar armado era ele, ele que

podia usar qualquer tipo de arma e ninguém dizia nada, agora se o trabalhador usasse e ele pegasse, era uma surra que a pessoa levava, aí os trabalhadores pra se vingar do patrão, formaram esse rodete de Maneiro Pau na bagaceira do engenho em riba do bagaço, procuraram uma pessoa fizesse fazer verso e formaram o grupo, toda noite ia ensaiar com a turma que trabalhava no engenho e daí formou-se o Maneiro Pau, é uma dança de tradição quais africana, que vem de pai para filho, de filho para pai de neto, é uma dança que vem prolongando a muitos e muitos anos, que eu não sei nem informar que ano foi que foi formado esse Maneiro Pau.

**Izaura:** O senhor aprendeu com quem?

**Mestre Cirilo:** eu, Deus do céu que me ensinou, porque assim eu brinquei com Mestre Bigode do Juazeiro, eu era, brinquei com ele mais ou meno um ano pronto, aí eu tinha outras preocupação outros trabalho a fazer, aí sair do grupo, aí o seu Eloi que era do Crato, foi nosso baluarte do Crato, foi o melhor presidente de Cultura Popular na cidade do Crato, se chamava Mestre Eloi, aí ele mandou formar esse grupo e eu formei esse grupo, através dele agradeço a Deus primeiramente, segundo a ele, porque eu não tinha grupo eu era brincante dos outros, eu brinquei mais o Mestre Aldeni mais de dezoito ano, brinquei mais Bigode, finado Bigode um ano, aí ele, seu Eloi incentivou pra eu formar esse grupo, eu formei, nós tamo com vinte e três vinte quatro anos que nós temo esse grupo formado. Os brincante que brinca hoje é os mermo que começaro, tudo trabalhador da roça, e a gente vem formando esse trabai, trazendo esse trabai com muito carim pra não deixar morrer a cultura popular e repassando nas comunidade, nas escola, já formei grupo em um bocado de canto tem grupo formado, ainda ontem eu tive conversando aqui com aquela Cacique Queca, formei um grupo

lá, ela me disse ontem que de um grupo já vai em três, o grupo dela já viajou até pra fora do Brasil, que é na Serra da Ibiapaba né, em riba da serra nós formemo um grupo lá e esse grupo ta lá formado só com índio.

**Izaura:** Mestre e no seu grupo são quantas pessoas ou quantos homens? São só homens é?

**Mestre Cirilo:** são só homens, mais aí a gente forma de mulher de menino, de criança forma do jeito que você quiser, você pode botar mulher junta com homem que não tem problema.

**Izaura:** No que o senhor brinca, no seu?

**Mestre Cirilo:** no meu são só homem.

**Izaura:** São quantos homens?

**Mestre Cirilo:** nós samo 13 pessoas, são 12 brincante, comigo 13, porque tem que ter o mestre né, porque não pode ser ímpar, tem que ser par, toda vida, se você botar ímpar não da certo, na hora que começa a jogar pau erra.

**Izaura:** Qual a função do mestre na brincadeira? Me explique.

**Mestre Cirilo:** a função do mestre é formar o grupo, é correr atrás de roupa, correr atrás de calçado, de tudo que precisar no grupo quem tem que correr é o mestre e quando vai pra algum canto, a pessoa procura é o mestre, quando chega lá o mestre nós temos o assulerador que é quem comando os brincante, da onde ele tiver, as vezes o brincador ta aculá, eu tô sentado aqui, uma pessoa chega e diz mestre eu queria falar com o brincador, queria um rodetezinho aqui, eu pego um assulerador aqui assulero, ele ta lá já vê o assulerador.

**Izaura:** o assulerador é o apito?

**Mestre:** é o apito, aí o mestre é pra fazer essa função e fazer, o repente, a rima e a música, e ele respostar, que eles só faz respostar.

**Izaura:** então é o repente, a rima e a música. O repente, a rima e a música o senhor faz na hora?

**Mestre:** tem que fazer, é tudo na hora, se não fizer na hora não dá certo. Tem música veia, antiga, mais aí se você for levar um grupo, toda vida só com música veia o povo abusa.

**Izaura:** aí o senhor vai criando na hora?

**Mestre:** criando a música, crio na hora

**Izaura:** mestre e os brincante, os brincador, eles vão batendo o pau né, mais o que eles vão fazendo é o senhor que passa pra eles ou são eles que inventam?

**Mestre:** não, eu repasso pra eles, ensino o que eles vão fazer, que eles faz só respostar a música e bater os cacete, agora os cacete tem que bater, são doze pau, numa pancada só, você só ver uma pancada só nos doze pau, porque se um errar já mistura, você já vê uma pancada desigual e não pode, porque tem que ser igual as pancada.

**Izaura:** mas aí o senhor ensaia com eles?

**Mestre:** ensaio.

**Izaura:** mais quando é que vocês ensaiam, como é isso?

**Mestre:** ensaio de quinze em quinze dia, certo que eles num precisa, mais aí a gente tem que fazer uma reunião, chamar todos, dizer como é que a gente vai fazer . Hora se eles viessem pra cá, que nem tava combinado mode o grupo vim pra cá, de momento mudaram, trouxeram outros grupos diferente, veio grupo do Juazeiro, de Barbalha, veio grupo de Missão Velha né, que no meio era pra ta o meu pra vim, mais aí mudaram, mais até que eu tinha falado com o Fabiano essa noite, Fabiano você me garantiu que no próximo ano que é esse ano, meu grupo ia pra Limoeiro, nós não tamo em Limoeiro mais tamo aqui em Aquiraz, eu vou conversar com a chefe de produção e repasso pra você, aí tô aguardando, pode ser que dê certo ele dizer, ligue pra lá pra esse grupo vim amanhã né, que é o último dia né, tô aguardando. E o mais quando a gente chega num canto é só alegria, é bater palma, fazer música, responder a música, atender os nossos clientes, atender o pessoal com muito carinho e prazer e fazer o que nós sabe e ensinar o que nós sabe a quem não sabe, que para o futuro você vai ser a mesma coisa de mim, é, eu já tô vei.

**Izaura:** o senhor acha que o povo gosta de assistir, gosta de ver o Maneiro Pau? Acha bonito?

**Mestre:** ave Maria home, o povo dão valor demais, graças a Deus onde eu chego sou bem aplaudido, muito bem recebido e quem vê meu grupo jogando pau, fica até admirado como é que os menino são daquele jeito, eu boto pra se sentar, pra se deitar, jogam pau deitado, sentado, de coca, de joelho de todo jeito, eu boto eles pra fazer o trabalho.

**Izaura:** mais como é que eles fazem isso? o senhor vai fazendo o verso e mandando eles fazerem no verso é?

**Mestre:** na música eu vou mandando, mando se ajoelhar, depois mando se acocorar, mando se sentar, mando se deitar, isso aí tudo eu faço em verso

**Izaura:** então o mestre é quem comanda toda a coreografia que vocês vão dançar né? Mais me diga uma coisa se é tudo no improvisado, quando o senhor tá fazendo o ensaio, o senhor vai improvisando as músicas pra eles irem ensaiando né?

**Mestre:** é, pra eles poderem ir pegando né, e ir botando no sentindo, no pensamento né

**Izaura:** e o senhor, o que o senhor sente quando o senhor brinca com Maneiro Pau?

**Mestre:** me sinto feliz, muito feliz, muito cheio de alegria, porque quando eu tô fazendo aquele trabalho parece que é Deus que me ajuda, se eu tiver com raiva, a raiva vai simhora, é desse jeito, todos que ama a cultura é desse jeito. Olha eu me engajei na cultura eu tinha 9 anos de idade, tô dentro de 65 anos.

**Izaura:** o que foi a primeira coisa que o senhor brincou na cultura, o senhor lembra?

**Mestre:** Reisado. Era o derradeiro figurino, de detalhe deste tamanho, pivetezinho, com 9 anos, aí daí eu brinquei com vários mestres, Reisado eu brinquei com vários mestres, eu brinquei primeiramente com mestre Tico que era do Crato e foi embora pro Juazeiro, depois brinquei com mestre Dedé de Luna que era um mestre aprovado no Crato, falado ainda hoje tem o Reisado das filhas dele lá, que chama o Reisado da Mestre Mazé, aí depois passei pra brincar mais o mestre Aldeni,

aí mais Aldeni eu brinquei na faixa de uns 15 pra 16 anos, aí depois eu formei esse grupo meu, sim eu brinquei um ano mais Bigode, aí achava muito distante de onde eu morava pra vim pra casa dele quando tinha apresentações aí pra você ir pagava passagem e voltava pagava a passagem e às vezes o cachê, num dava pra fazer isso, num dá certo não, aí como eu tava dizendo, seu Eloi me incentivou a formar esse grupo de Maneiro Pau, tinha um Maneiro Pau no Crato que o mestre tinha falecido, que se chamava o mestre Cranaúba, aí tinha se acabado o grupo de Maneiro Pau tem que formar um, não num dá certo não, dá, forme o grupo e quando tiver no jeito me avise. Eu sei que eu formei o grupo, com três ensaios que eu dei, eu digo oxente, ta bom demais, aí fui no Crato, cheguei lá eu vi ele aí eu disse, vai assistir um ensaio sábado lá em casa, aí no sábado ele foi, assistiu, esse grupo ta pra viajar pra qualquer canto, vá segunda feira que eu quero conversar com você na rua, nós conversa. Segunda feira eu fui, nós fomos para feira, ele comprou umas roupas, as fardas dos menino, num tinha chapéu de couro, compremo um de paia mesmo, uns pares de alpercata, eu cheguei dividi pros menino, nós começemo, pronto, ta com 23 e 24 anos que nós tamos com esse grupo formado e foi através dele.

**Izaura:** E mestre é o Mestre Carnaúba o senhor brincou com ele?

**Mestre:** não

**Izaura:** mais chegou a ver?

**Mestre:** vi demais, é porque ele era desses mestres que ele bebia muito, aí ele ia fazer apresentações, aí a metade dos brincador ficava, se embebedava no caminho aí pronto, chegava com três quatro brincador, aí vai se acabando o grupo, se você não incentivar e num der moral se acaba, porque eu não me importo que

os brincador que brinca mais eu, meus brincante beba não, mas só pode beber, hoje nós vamos brincar em tal canto, você só pode beber quando terminar apresentações pode virar a perna e ir pra sua casa, agora na brincadeira não, num pode, pode não. Esse é um capricho que eu faço de manter desse jeito.

**Izaura:** mestre quais são os instrumentos que o senhor usa pra tocar no Maneiro Pau?

**Mestre:** Primeiramente nós vamo começar do vestuário, o Maneiro Pau usa uma alpercata de cor de boi, de pneu, uma calça azul com uma faixa vermelha de lado e uma camisa florada, de xadrez, de chita, de qualquer coisa e um chapéu de couro, aí um lenço vermelho no pescoço, certo, um apito e um ganzá.

**Izaura:** Essa é a roupa do mestre?

**Mestre:** De todos, todo mundo tem que usar isso, somente do mestre é o ganzá e o apito, é só o que aumenta para o mestre. Porque o ganzá é próprio pra Maneiro Pau, já o pandeiro é pra dança de coco.

**Izaura:** o ganzá é só pra Maneiro Pau e o pandeiro é pro coco

**Mestre:** eu sempre questionava com finado Bigode, que ele dizia que o Maneiro Pau quem formou foi Lampião, Lampião nunca formou um Maneiro Pau, Lampião formou um Bacamarteiro pra atirar no povo, pra matar gente, isso eu disputava muito mais ele, aí eu digo olhe, muita diz que o certo é você, você ta certo, Lampião usava era bacamarte pra atirar e nós temos aqui é pau, um cacete, num é arma de fogo aí, é um cacete.

**Izaura:** como é que o senhor ensina pros brincantes? O senhor

mostra como é que faz? Se chegar uma pessoa nova e quiser aprender o Maneiro Pau? Como é que faz?

**Mestre:** Aprende na hora, igual nós tava fazendo ali, quem quiser entrar entre que aprende, já vocês já passa a ensinar no colégio que vocês estuda, nas escolas, vocês podem formar um grupo. Que nem eu, eu formei um grupo em Viçosa do Ceará, eu formei um grupo ali, olhe nós, eu peguei uma turma de estudantes, bem cedo, umas 8h nós se encontramos na recepção lá onde a gente tava, aí eu fui ensinar esse grupo, só moça, aí demo um rodetezim de 8h até às 10h e esse grupo o caba tinha que formar ele e de noite apresentar ele na praça, já eles fazendo todo o trabalho. Aí eu botei as menina pra se deitar, se levantar, se ajoelhar, pra fazer tudo, fizemo tudo né, aí de noite tinha que apresentar na praça pro público. Aí de noite nós fomos pra praça, chegemo lá, foi um trabalho maravilhoso, lindo, brincaram bem, tudo que eu mandei eles fazerem eles fizeram bem, eles foram, fizeram um trabalho tão lindo ói só foi meio dia que eu ensinei, num foi nem meio dia completo, a faixa de três horas, foi um trabalho tão lindo que quando nós terminemos, isso foi um dia de sexta feira, quando nós terminemo o governador ligou de Fortaleza, que queria o grupo pra se apresentar em Fortaleza na terça feira, num sei se eles foram porque no sábado eu já fui embora né, aí perdi o contato da menina que eu deixei com um mestre que o nome dela é Carmosina, eu deixei com uma mestra, ainda ontem eu vi gente aqui, rapaz Carmosina tava perguntando por tu, ela ficou de vim pra cá, mais não vem não. O prazer que eu tenho é de todos aprender, já que eu me criei burro, eu quero que todo mundo aprenda, porque é difícil você ver um mestre de grupo pra dizer assim, é desarnado na leitura, todos eles é amarrado na leitura, uma parte né, porque não tivemo tempo de estudar, no meu tempo não tinha as chances que tem hoje, nós não tinha chance de

estudar, era trabaiaar, o caba com dez anos, nove anos, doze anos o pai já dizia, bora pra roça, bem cedo você ia pra roça, estudar aonde? De tarde, chegava mei dia, almoçava de tarde ia pra roça, ia estudar onde? Hoje em dia tem a facilidade da escola a noite, a tarde, toda hora tem escola, todo horário tem, mais naquela época, num tinha aí nós não tivemo oportunidade, eu vim aprender meu nome, assinar meu nome, no mobral, aquela escola que chamava mobral a noite foi quando eu vim aprender meu nome, que eu nem saber sabia, negócio fraco pra nós.

**Izaura:** mestre o Maneiro Pau pode ser dançado o ano todo ou tem uma época que vocês dançam mais?

**Mestre:** não, é o ano todo, pode dançar o ano todo, num tem negócio de parar não, para assim bem entendido, porque assim quando chega o mês de janeiro, dia 06 de janeiro o Reisado para né, porque o Reisado tem quilombo pra brincar, aí faz aquele trabalho, aí para, aí fica indo assim, quando o caba liga, pra apresentação em canto fulano, ele vai, o Maneiro Pau não tem esse negócio com dia de reis é todo tempo, ele ta pronto pra viajar qualquer tempo, pra brincar qualquer tempo, pra sair qualquer tempo, não existe data.

**Izaura:** Mais tem uma época que vocês dançam mais? Vocês brincam mais? Qual é o período?

**Mestre:** tem, mês de agosto.

**Izaura:** Porque mestre?

**Mestre:** é porque assim, tem o festival que começa de 15 á 22 no Crato, começa dia 15 e vai até o dia 22, dia 15 é comemorando o festival do Folclore, é o dia do folclore dia 22, aí a gente vai

pra o cortejo da santa, da padroeira, vai todos os grupos em cortejo, no dia 15, no dia 22, aí do dia 15 até o dia 22 sempre os secretários ficam chamando a gente pra se apresentar nas praças, fazer atividade nas praças né e nas escolas os estudantes procura muito, os professor procura muito é o tempo que procuram mais, é o tempo mais visado.

**Izaura:** normalmente é as escolas que chamam o senhor pra dançar?

**Mestre:** chama, chama

**Izaura:** e o senhor ensina na escola também? Já chegou a ir pra escola?

**Mestre:** passei o ano passado todinho ensinando na ponta da serra, dando oficina na ponta da serra, eu formei dois grupos de reisado na ponta da serra, tá lá formado os grupos, formado por mim, durante, foi quase 6 meses a um ano, toda quarta feira eu tava lá, levava um tocador de viola mais eu e lá a gente ensaiemo com esses menino o projeto verde vida, lá tem dois grupos formados por mim. Tem um Reisado em Salitre que foi formado por mim, na cidade de Salitre, tem um Reisado lá, chega lá e pergunta quem foi o mestre que foi ensinar lá. Ensinei e deixei esse grupo formado lá, tá lá, aí tem esses dois a três nesse mei de mundo aqui. Sempre eu gosto de repassar, que a gente não sabe, hoje eu tô vivo, amanhã eu não sei se eu tô e aquela criança pode se habituar e levar aquele grupo pra frente né.

**Izaura:** alguém da sua família brinca?

**Mestre:** brinca, eu tenho um neto e um filho que é do grupo.

**Izaura:** e o seu pai, ou algum tio na época que você era criança, brincava de alguma manifestação?

**Mestre:** meu avô era tocador de reisado, o meu avô, meu pai gostava muito mais ele nunca se engajou na cultura pra dizer assim, eu vou fazer parte desse grupo, mais ele gostava muito, ave maria, ele adorava, onde tivesse ele ia olhar, era um prazer que ele tinha, aí já vem eu puxando a meu avô né, já trago essa sina maravilhosa que Deus me deu de fazer parte da cultura popular, ta no sangue, corre na veia.

**Izaura:** o senhor podia fazer um verso?

**Mestre:** “Adeus dia, adeus dia / Eu sou solteiro e não tenho fãmia / Adeus dia, adeus dia / Eu sou solteiro e não tenho fãmia / Menina tome cuidado / Solteiro e não tenho fãmia / Que eu estou aqui na praça / Solteiro e não tenho fãmia / Todo mundo acha graça / Sou solteiro e não tenho fãmia / Viva a nossa fantasia / Sou solteiro e não tenho fãmia / Adeus dia, adeus dia / Sou solteiro e não tenho fãmia / Adeus dia, adeus dia / Sou solteiro e não tenho fãmia / Presta atenção companheiro / Sou solteiro e não tenho fãmia / Num gosto de confusão / Sou solteiro e não tenho fãmia / Tô de baixo dessa árvore / Sou solteiro e não tenho fãmia / Mantendo esse calorção / Sou solteiro e não tenho fãmia / Adeus dia, adeus dia / Sou solteiro e não tenho fãmia / Adeus dia, adeus dia / Sou solteiro e não tenho fãmia / Obrigada essa menina / Sou solteiro e não tenho fãmia / Eu tratando em ajudar / Sou solteiro e não tenho fãmia / Eu tô aqui na cidade / Sou solteiro e não tenho fãmia / Para me apresentar / Sou solteiro e não tenho fãmia / Obrigado pessoal / Sou solteiro e não tenho fãmia / Porque ta chegando a hora / Sou solteiro e não tenho fãmia / Se precisar outra hora / Sou solteiro e não tenho fãmia / Pode vim me procurar / Sou

solteiro e não tenho família / Adeus dia, adeus dia / Guarde essa gravação / Sou solteiro e não tenho família / Guarde no seu coração / Sou solteiro e não tenho família / Que é pra vocês se lembrar / Sou solteiro e não tenho família / Num precisa se avexar / Sou solteiro e não tenho família”.

## Apêndice B

### Link dos vídeos das experimentações

- [Memórias Brincantes](#)
- [Memórias de pai, memórias de filho](#)
- [A palavra devorada pelo tempo](#)
- [O solo ancestral do meu terreiro](#)

# Anexos

## Partituras Musicais

### Sabiá três coco

Cantado por Mestre Cirilo  
Transcrição: Nonato Cordeiro

Aproximadamente  $\text{♩} = 68$

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as approximately 68 beats per minute. The score is divided into sections for 'Mestre Cirilo' and '(Coro)'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The score ends with a double bar line.

(Mestre Cirilo) (Coro)

Sa bi-á, três côco si-ri-co-ra mi-u - di-nha, sa-bi-á, três côco, si-ri-co-ra mi-u -

5 (Mestre Cirilo) (Coro)

dá. Sa-bi-á, três côco si-ri-co-ra mi-u - di-nha, sa - bi-á, três côco si-ri-bo-ra mi-u -

9 (Mestre Cirilo)

dá. Vo-cês po-de'o - b - sei - vá, fu - mo pra For - ta - le - za, fui co - nhe - cer as be -

12

le - za, o re - bo - la - do do mar, tem com'a gen - te cho - lá, me dei - tei no Ja - gua -

15 (Coro)

ri - be, pro - i - bir nin - guém pro - i - be, que'is - so'é dom que Deus lhe dá, ô sa-bi-á, Três

18

côco si-ri-co-ra mi-u - di-nha, sa - bi - á, três coco, si - ri - co - ra mi - ú - dá

# Qua qua qua maneiro China

Cantado por Mestre Cirilo  
Transcrição: Nonato Cordeiro

Aproximadamente  $\text{♩} = 110$

(Mestre Cirilo) (Coro)

Ôi, qua, qua, qua, ma-ne-ro Chi-na, se pre-pa-re, cum-pa nhêro (Qua,-qua,

6 (Mestre Cirilo) (Coro) (Mestre Cirilo)

qua, ma-ne-ro Chi-na) Os cas-se-te'é pra ba-tê (Qua, qua qua, ma-ne-ro Chi-na) Que'é pa-

12 (Mestre Cirilo) (Mestre Cirilo) (Coro)

to-do mun-do vê (Qua, qua qua, ma-ne-ro Chi-na) Os cas-se-te'a pul-pi-tá (Qua, qua

18 (Mestre Cirilo) (Coro) (Mestre Cirilo)

qua, ma-ne-ro Chi-na) Ro-da, ro da, cum-pa nhêro (Qua, qua qua, ma-ne-ro Chi na) O-lha

24 (Coro) (Mestre Cirilo)

eu quem vou man-dar (Qua, qua qua, ma-ne-ro Chi-na) Ro-da, ro-da, cum-pa-nhê ro, co-le-

30

ga mui-to lí-gê-ro, vi-va'Ar-ru-da e Ca-bral. (Qua, qua...

# Maneiro pau

Cantado por Mestre Cirilo  
Transcrição: Nonato Cordeiro

(Mestre Cirilo) (Coro)

Ma ne-ro pau, ma ne-ro pau, Ôi, se pre-pa-re, cum-pa-nhe-ro, (ma-ne-ro

6 (Mestre Cirilo) (Coro)

pau, ma ne-ro pau) cui-da-do pra num er-rar (ma-ne-ro pau, ma ne-ro pau) Nós ta-

12 (Coro) (Mestre Cirilo)

mu ne Be-la Vis-ta (ma-ne-ro pau, ma ne-ro pau) Que-ro vê pan-ca-da'i-gual (Ma ne-ro

18

pau, ma ne-ro pau)

## Lista de publicações

**Carne Preta, Pele Rara:** contribuições para um Teatro Negro de Resistência

*Álvaro Renê Oliveira de Sousa*

**As Peles que Dançam:** pistas somáticas para outra anatomia

*Marise Léo Pestana da Silva*

**Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento.** Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras

*Érico Oliveira*

**A vida esculpida com os pés:** memórias inacabadas de um poeta andarilho

*Ethel de Paula*

**Memórias Brincantes:** um experimento a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo - Crato/CE

*Izaura Lila Lima Ribeiro*

**Intelectuais no Sertão:** o Club Romeiros do Porvir, a produção e circulação de representações em torno da intelectualidade, da cidade do Crato-CE e dos sertões (1900-1910)

*Johnnys Jorge Gomes Alencar*

**A Experiência da Cia. Ortaet de Teatro no Centro-sul cearense:** percurso pedagógico e processos criativos

*José Brito da Silva Filho*

**“Rei de Paus na avenida de novo!”:** coprodução de personagens, objetos e lugares no maracatu cearense

*Lais Cordeiro*

**Da Porcelana aos Trapos:** bonecas e memórias femininas no processo de poiesis

*Larissa Rachel Gomes Silva*

**Passa um filme na cuca:** recepção de cinema no Cuca Barra do Ceará

*Luciene Ribeiro de Sousa*

**Gênero na cena performativa-política de Fortaleza**

*Manoel Moacir Rocha Farias Júnior*

**Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade Estadual do Ceará (1958-1968): a coleção Arthur Ramos como discurso**

*Maria Josiane*

**Dos engenhos à usina: patrimônio e cultura material canavieira do Cariri cearense (anos 1930-1970)**

*Naudiney de Castro Gonçalves*

**Escritos de uma Guerra Planetária**

*Noá Araújo Prado*

**Do Museu Fonográfico ao Arquivo Nirez (1969 - 1983): o engajamento cultural de Nirez em prol do passado de Fortaleza e da música popular**

*Renato Araújo*

**Invocação para o fim: o Sertão como arquivo**

*Ridimuin*

**Corpos Precários: pedagogia e política na experiência do corpo**

*Renata Kely da Silva*

**Grupo Independente de Teatro Amador  
(GRITA): Resistência Cultural e Apropriação  
Artística no espaço de Fortaleza (1973-1985)**

*Thaís Paz de Oliveira Moreira*

**Entre a mangueira do fato e a corrente  
de ouro: um estudo antropológico sobre a  
memória e os espaços, a partir das narrativas  
fantásticas de moradores da comunidade  
quilombola da Serra do Evaristo, Baturité-CE**

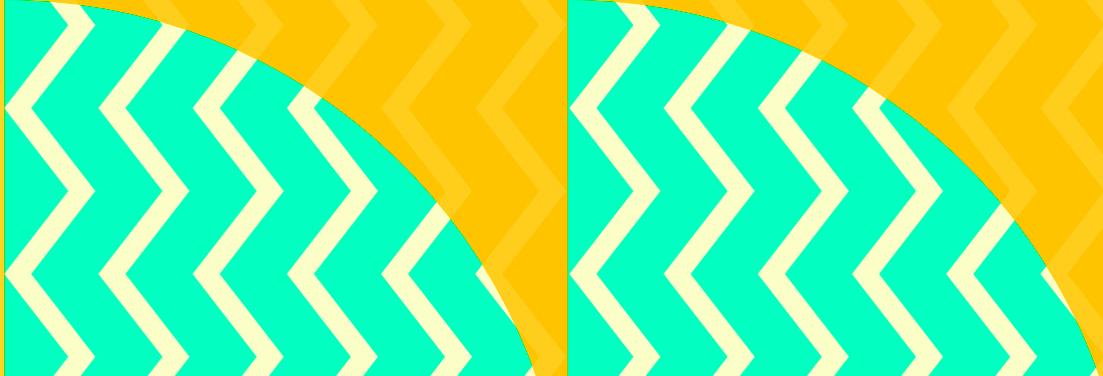
*José Wilton Soares de Brito Souza*

**Fotografia e memória no corpo divino:  
Orixá encarnado**

*Yasmine Moraes*

Confira a coleção completa em:

[arteurgente.com.br](http://arteurgente.com.br)



A Coleção de Saberes, ação que integra o **Arte Urgente**, propõe a valorização de pesquisas acadêmicas, como forma de fortalecimento e incentivo a pesquisadores nos campos da arte e da cultura no Ceará. A iniciativa cria uma ponte entre estes trabalhos e um público diverso, expandindo os horizontes da aprendizagem e do conhecimento.

São 20 trabalhos que trazem reflexões contemporâneas em arte e cultura no estado, com temas relacionados às áreas de: artes visuais, audiovisual, circo, cultura popular, dança, teatro, literatura, música, performance, produção cultural, políticas culturais e patrimônio cultural.

Realização

Instituto  
**BR**

**QUITANDA**  
Soluções Criativas



Labs.  
Culturais

Prod. Executiva

**CINCO  
ELEMENTOS**  
PRODUÇÕES

**MARCO  
REIS**

Apoio Institucional

**PORTO  
DRAGÃO**



**INSTITUTO  
DRAGÃO  
DOMAR**



Universidade  
Estadual do Ceará

Apoio

Este projeto é apoiado pela Secretaria Estadual da cultura, através do Fundo Estadual da Cultura, com recursos provenientes da Lei Federal nº 14.017, de 29 de junho de 2020.

**LEI  
ALDIR  
BLANG**



**ceará  
cultura**  
SECRET



**CEARÁ**  
GOVERNO DO ESTADO  
SECRETARIA DA CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DO  
TURISMO



**PÁTRIA AMADA  
BRASIL**  
GOVERNO FEDERAL