

Ana Luiza de Menezes Delgado

“Só Precisa Rebolar?”
Performance e Dinâmica Cultural no
Cacuriá Maranhense.

Universidade Federal de Pernambuco
2005

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH
Departamento de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Dissertação de Mestrado em Antropologia
Orientador: Carlos Sandroni

“Só Precisa Rebolar?”
Performance e Dinâmica Cultural no
Cacuriá Maranhense.

Ana Luiza de Menezes Delgado
Abril - 2005

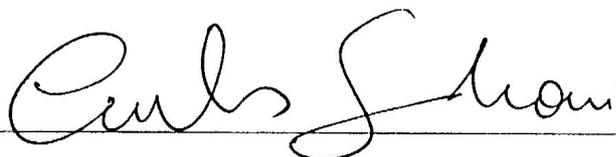
ANA LUIZA DE MENEZES DELGADO

“Só Precisa Rebolar?”
Uma Investigação sobre Performance e Dinâmica Cultural na Tradição do
Cacuriá.

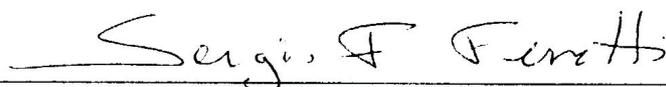
Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Aprovado em 15 de ABRIL de 2005

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Carlos Sandroni (UFPE) – Orientador



Prof. Dr. Sérgio Figueiredo Ferretti (UFMA) M. Titular Externo.



Prof. Dr. Renato Athias (UFPE) M. Titular Interno.

“Só Precisa Rebolar?”
Performance e Dinâmica Cultural no Cacuriá Maranhense.

Ana Luiza de Menezes Delgado.

Criada no início da década de 70 na cidade de São Luís, a dança do cacuriá é conhecida hoje em vários Estados do Brasil como manifestação tradicional maranhense. Em São Luís, os grupos são numerosos, e a dança está difundida em praticamente todos os bairros populares.

Este trabalho esquadrinha a invenção e a difusão do cacuriá, sua trajetória do mundo rural ao mundo urbano, onde se difunde e se transforma largamente. Considerada uma dança “cheia de simbolismos”, as transformações sofridas pela manifestação, enquanto texto cultural, apontam no sentido de uma erotização crescente, constantemente discutida por aqueles que participam de seu universo.

A emergência urbana dessa manifestação popular e a preocupação com a corporeidade e a visualidade enquanto fenômenos enfatizados pela cultura contemporânea são algumas questões investigadas. A análise busca contemplar um universo heterogêneo, constituído por diferentes grupos, assim como a historicidade inerente ao surgimento dessa tradição.

An Investigation about Performance and Cultural Dynamics in the Cacuriá's Tradition.

Conceived during the early seventies in the city of São Luís, the ‘cacuriá’ is, nowadays, a dance known in many states of Brazil as a traditional manifestation of the state of Maranhão. In São Luís, the groups are numerous, and the dance is spread in practically every popular district.

This work scrutinizes the invention and diffusion of that dance, its path from the rural society to the urban world, where it propagates itself at the same time as it widely changes. Fully of symbolisms, the alterations suffered by the event, as a cultural text, point out to an increasing eroticisation, constantly discussed among those who take part in that universe. The urban emergency of this popular manifestation and the worryment about corporeality and visuality as emphasized phenomena at contemporary culture are some points investigated. The analyze attempts to cover a heterogeneous universe, constituted by several groups, as well as the historicity inherent at the uprising of that tradition.

Agradecimentos...

Em primeiro lugar, agradeço a meu pai, sem o qual este trabalho não teria sido possível. À minha mãe e irmãos, pelo amor de sempre.

À Dona Biu, que me deu uma família no Recife.

A Sandroni, orientador e amigo, e a Renato Athias, pelas importantes sugestões na qualificação do trabalho. À Regina, pelo seu carinho desde o início. À Núbia, pela paz de nosso lar, pelas noites que fiquei em seu computador trabalhando, e por tudo mais...

No Maranhão, agradeço a todos aqueles que participaram de alguma forma desta pesquisa. A todos os representantes de grupos de cacuriá que foram solícitos quando os procurei: Nelson Brito, Tourinho, Natanael, Dona Cecília, Inácio, Dona Francisca das Chagas. A Dona Maria da Paz, especialmente, por ter me acolhido em sua casa.

Aos professores que me receberam na UFMA, por terem conversado comigo sobre o tema, e por terem me possibilitado assistir às aulas de mestrado como ouvinte: Ferretti, Carlão e Beta, muito obrigada!

A Giovani Prazeres Dias, grande amigo, por ter me acompanhado em tantas visitas noturnas aos ensaios de cacuriá nos bairros populares, e por seus comentários preciosos para a pesquisa.

A Jandir Gonçalves e Josimar Silva do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, por toda atenção que me deram, e pela competência que demonstraram, obrigada e parabéns!

À Dona Zelinda Lima, que me recebeu e conversou comigo em seu trabalho, muito obrigada.

À Inara Rodrigues, por ter me disponibilizado o depoimento concedido a ela por Dona Teté e pelos bate-papos sinceros.

A Anna Paula e Vivi, pelas conversas sobre o tema quando precisava refletir, foram de muita ajuda mesmo!

À Cris, pela ajuda preciosa com as fotos, por ter lido e comentado o texto, e por ter dividido comigo nos velhos e bons tempos a alegria de “cacuricar” no terreiro.

À Alcida Ramos e José Jorge de Carvalho, mestres na Antropologia. A Alcida, por sempre ter me encorajado a não desistir de trilhar os caminhos, e por ter me feito um pouco mais confiante.

A Taruga, companheiro no amor pelo cacuriá, por todas as emoções que dividimos, pela nossa irmandade sempre, com todos os percalços do caminho...

A Dona Elisene, dedico este trabalho.

Sumário

Introdução	1
1 - Experiência Pessoal	1
2 - Trabalho Etnográfico	3
3 – Um objeto Heterogêneo	6
4 - Performance e Ato Social Coletivo	7
5 - Velhos Dilemas: Objetividade X Subjetividade	9
Capítulo 1 – O Cacuriá entra em Cena	11
1 – A Criação da Novidade: O Contexto Sócio-Político	11
2 – Da Estrutura à Agência: Inventividade e Capital Cultural	23
2.1 - De Baiacú a São Luís	24
3 - Cacuriá e Carimbó das Caixeiros do Divino	28
4 - Espetacularização de Práticas Tradicionais	31
5 – Caracterizando o Cacuriá de Dona Filomena e Seu Lauro	34
6 - Uma Nota sobre o Significado da Palavra: O que significa “cacuriá”?	40
Capítulo 2 - Uma Nova Encenação para o Cacuriá - Dona Teté e o Laboratório de Expressões Artísticas.	43
1 – O Cacuriá no Laborarte	43
A Primeira Dama do Cacuriá Maranhense	43
2 - Caracterizando o “Cacuriá de Dona Teté”	51
3 – Apropriação e Conflito	54
4 - A Trajetória de Dona Teté	57
5 - A fala de Almerice	59
6 - Cacuriá no Laborarte – Observações do Dia-a-Dia	67
6.1 - A Oficina	69
6.2 - O Ensaio	70
6.3 - O Conflito	70
Capítulo 3 - A Popularização do Cacuriá	74
1 - A Amostra	74
2 - O Universo Social do Cacuriá Ludovicense	74
2.1 - Cacuriá de Tourinho – “O Terceiro Cacuriá”	76
2.2 - Cacuriá da Basson	85
2.3 - Cacuriá da Vila Palmeira	92
2.4 - Cacuriá da Fé em Deus	96
3 – Influência da Estrutura Englobante no Universo Social do Cacuriá	104
4 – Centro e Periferia: O Centro da Sociedade como Referência do Consenso e do Dissenso	107
5 - A Periferia é o Centro: O Universo dos Bairros	110
Capítulo 4 - Uma Análise da Trajetória do Cacuriá enquanto Sistema Semiótico – Performance e Dinâmica Cultural	113
1 – Retrocedendo o Olhar: Carimbó de Caixa e Cacuriá	113
Sai cinza	115
2 – Evolução Simbólica	119
3 - Considerações sobre Técnicas Corporais, Cultura e Performance	121
4 -Atualizando a Tradição	124
5 - Problematizando as Técnicas Corporais na Performance enquanto Texto Cultural	130

Considerações Finais	137
REFERÊNCIAS	139
ANEXOS	144

Introdução

Vi pela primeira vez a dança do cacuriá no ano de 1997 na Universidade de Brasília. O grupo era formado por meninas e meninos negros, com a exceção de uma menina branca que identifiquei como uma colega do curso de Antropologia. Os dançarinos estavam dispostos em um círculo, que às vezes se transformava em duas filas paralelas com um espaço ao meio, onde os pares iam passando, um de cada vez, ao som de palmas e da batida das caixas - tambores artesanais feitos de couro de cabra e tocados com duas baquetas de madeira por dois rapazes negros. A mim, a performance parecia um tipo de quadrilha junina extremamente sensual e com sotaque fortemente afro-brasileiro. Os pares estavam vestidos com roupas de estampa florida, as meninas de saia comprida, bastante rodada e bustiê curto com mangas em saliência; os meninos de calça comprida e colete aberto, sem camisa por baixo. O toque das caixas comandava o tom da dança, fazendo com que os corpos dos dançarinos requebrassem num ‘rebolado miúdo e quebrado’, que saía dos pés e reverberava nos quadris; as meninas com as mãos na cintura; os meninos batendo palmas; o círculo girando sem parar; os pares girando entre si; as saias rodadas parecendo fazer uma dança com o ar: sensualidade, movimento, diversão, festa, interação – eram alguns dos significados que a performance parecia transmitir, além de remeter claramente ao universo afro-brasileiro.

Ao fim da apresentação perguntei à colega da antropologia que dança era aquela e de onde vinha. Ela me disse que era o cacuriá, uma dança folclórica do Maranhão, e que o grupo era formado por migrantes maranhenses estabelecidos há muitos anos no Distrito Federal, no intuito de mostrar, na capital, um pouco da “cultura maranhense”, através de manifestações folclóricas como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e a dança do cacuriá. Anotei o nome em uma folha de caderno: cacuriá. Estava instalada em mim uma curiosidade apaixonada que resultaria nesta pesquisa, além de numa intensa vivência com esta dança.

1 - Experiência Pessoal

Dois anos depois vi colado ao lado do departamento de sociologia um cartaz que anunciava “Oficina de danças folclóricas circulares com Tião Carvalho para montagem de futuro espetáculo”. O espetáculo, uma peça teatral em comemoração aos 500 anos do Brasil, foi montado com estudantes de ciências sociais formando o elenco. Tião Carvalho, artista maranhense que reside em São Paulo, onde comanda o grupo Cupuaçu, veio a Brasília ministrar a oficina. Na oficina, técnicas de como dançar o bumba-meu-boi, o tambor de

crioula e a dança do cacuriá. Esta última foi a que mais seduziu nós estudantes, e, ao fim da peça, o grupo decidiu formar seu próprio grupo de cacuriá, que passou a se apresentar constantemente no circuito universitário e nas cidades satélites do Distrito Federal. Eu, descontente com uma performance de brancos universitários de uma manifestação que para mim era essencialmente negra, pedi permissão para participar como dançante do Centro de Tradições Populares de Sobradinho, o grupo folclórico formado por migrantes maranhenses descrito na cena que inicia o trabalho. Lá conheci Dona Elisene de Fátima Conceição Olímpio, a presidente do grupo de cacuriá¹, que me deu a permissão e as boas-vindas ao grupo, e me disse que o cacuriá havia sido criado por sua mãe, no início da década de 70, em São Luís do Maranhão.

De 2000 a 2002 integrei o grupo como dançante, participando assiduamente de ensaios semanais, apresentações por Brasília e arredores durante o período junino e também fora dele, festas eventuais como a morte do boi em outubro ou novembro e a festa de São Sebastião em janeiro, festas de dia das mães ou aniversários de membros da comunidade², situações estas em que ouvíamos pagode, tomávamos cerveja e às vezes dançávamos o cacuriá ou um tambor de crioula. Vi e participei de conflitos e rachas internos, de momentos de união e desunião, de apresentações consideradas boas e ruins, de viagens com o grupo para apresentações em outras cidades. Na mais significativa, fomos a São Luís do Maranhão, em junho de 2001, participar dos festejos juninos. Pude assistir, então, à apresentação de vários grupos de cacuriá de São Luís e ver as expressões de aprovação, reprovação e espanto de Dona Elisene diante das inovações na tradição. Grupos onde as meninas dançavam com saias acima do joelho, que utilizavam instrumentos de corda ou sopro além das caixas, e, principalmente, a performance apimentada do grupo de Dona Teté, em que os pares de dançarinos rebolam com os corpos colados, fazendo expressões faciais que denotam claramente o prazer sexual.

Dona Teté foi caixeira da festa do Divino Espírito Santo que ocorria na casa de Dona Elisene em São Luís, na Vila Ivar Saldanha, quando Seu Lauro e Dona Filomena – padrasto e mãe de Dona Elisene - eram vivos. Lá, Dona Teté conheceu e participou do primeiro grupo de cacuriá de São Luís.

¹ O Centro de Tradições Populares de Sobradinho realiza manifestações como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e o cacuriá. É comandado pelo mestre Teodoro Freire, que fundou o Centro de Tradições no Distrito Federal em 1963. Dona Elisene migrou de São Luís a Brasília em 1992, fundando o grupo de cacuriá.

Hoje, Dona Teté é uma senhora bastante famosa e reconhecida como difusora dessa dança. O grupo de Dona Teté é o grupo de cacuriá mais famoso de São Luís, considerado como o melhor. Estava ao lado de Dona Elisene no momento em que o cacuriá de Dona Teté se apresentava em um arraial junino. Seu rosto apresentava uma expressão com uma espécie de ‘riso corado’, uma exclamação clara, entre a aprovação e a reprovação, um juízo que aparentava uma certa ambigüidade – entre a fascinação e a desaprovação, que, no entanto, era verbalizado com uma negativa: “O cacuriá não é isso, tá muito sexualizado!”.

Apesar da desaprovação verbal, quando voltamos a Brasília, Dona Elisene estava cheia de idéias novas, inserindo novos desenhos nas coreografias, como os dançarinos dispostos em várias filas de dois, quatro, seis, oito pares sucessivamente, todos de frente para onde estaria o público, como havíamos visto na apresentação do grupo de Teté. Também passou a insistir mais no cuidado com a expressão facial, na importância do sorriso e do olhar trocado entre os pares, além do capricho no rebolado.

2 - Trabalho Etnográfico

Durante os dois anos que participei do cacuriá de Dona Elisene, pude observar e anotar diversas informações etnográficas e curiosidades antropológicas, que me levaram a escrever o projeto de mestrado para a Universidade Federal de Pernambuco, que investigaria a invenção e a trajetória da tradição do cacuriá, bem como as ressignificações que a dança vem sofrendo na capital maranhense. Aprovado o projeto, parti para o campo em meados de março de 2004.

Passei 3 meses e meio em São Luís, observando diferentes grupos de cacuriá, coletando informações sobre o surgimento da dança, tentando apreender de que forma ela é vista pela população e de que forma ela está sendo apresentada. Inicialmente concentrei meu olhar apenas sobre o grupo de Dona Teté, considerado claramente como referência no assunto cacuriá. Investiguei a história do grupo, entrevistei dançarinos e dirigentes, participei da oficina de cacuriá oferecida por eles, assisti a ensaios e apresentações, coletei reportagens vinculadas na mídia. Apesar de existirem diversos grupos de cacuriá em São Luís, a mídia, sempre que se refere ao cacuriá, refere-se ao “Cacuriá de Dona Teté”. É raro uma reportagem sobre a dança do cacuriá que não se refira, explicitamente, ao grupo de Dona Teté enquanto

² O Centro de Tradições localiza-se em um grande terreno na cidade satélite de Sobradinho, onde, além do barracão-sede dos ensaios, encontra-se diversas casas de boa parte dos integrantes do grupo, que formam ali uma comunidade de migrantes maranhenses.

representante por excelência da manifestação. A associação entra cacuriá e Dona Teté é tão clara que, nas palavras de um amigo maranhense que me auxiliou na pesquisa de campo, “é feito palha de aço e Bombril”.

Ceguei em São Luís na segunda quinzena de março, e a oficina de cacuriá do Laborarte - espaço localizado no centro de São Luís que funciona como sede do grupo de Dona Teté - começou na última semana deste mês, quando iniciei, então, um contato mais constante. Durante o mês de abril visitei semanalmente o Laborarte: terças e quintas-feiras, oficina de cacuriá; quartas, ensaio do grupo para o período junino, além de acompanhar o grupo em apresentações e filmagens.

No mês de abril também iniciei a pesquisa junto ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho - CCPDVF, órgão da Fundação Cultural do Maranhão responsável, entre outras coisas, por cadastro e pesquisa junto aos grupos folclóricos. Lá pude ter acesso a entrevistas que falavam do surgimento do cacuriá e de suas primeiras ressignificações, e demonstravam uma clara disputa em relação aos significados de sua performance. Iniciei também as visitas à antiga casa de Dona Elisene, hoje casa de Dona Maria da Paz, localizada na Vila Ivar Saldanha, onde teria sido vivido o início da história do cacuriá na cidade.

Ao final de abril, minhas observações junto ao grupo de Dona Teté começavam a se tornar um pouco repetitivas para mim. Já havia realizado entrevistas importantes, conversado informalmente com vários integrantes do grupo sobre questões significativas, participado das aulas de cacuriá e assistido assiduamente aos ensaios. O grande cuidado com o aprimoramento estético da performance, tanto em seu aspecto visual quanto sonoro, traz, inicialmente, um resultado deslumbrante, que certamente impacta e seduz o espectador (pelo menos aqueles voltados às ‘manifestações folclóricas’) que a assiste pela primeira vez. Porém, para um espectador que a assiste duas, quatro, seis, oito, dez vezes, a impressão é como ver exatamente a mesma cena duas, quatro, seis, oito, dez vezes, em diferentes cenários.

Paralelamente a isso, os integrantes do grupo com quem conversava estavam não raro fazendo queixas (e mesmo deboches) em relação aos outros grupos de cacuriá da cidade, que estariam desvirtuando a brincadeira, tornando o cacuriá pornográfico, “sexual e não sensual”. Curiosamente, a mesma queixa que Dona Elisene, Dona Maria da Paz e Seu Lauro, padraço de Dona Elisene conhecido em São Luís por um grupo seletivo como o criador do cacuriá, faziam em relação ao grupo de Dona Teté. Meu olhar se voltou, então, para esses outros grupos, pois vi que aí havia uma certa contigüidade a ser investigada, que não podia mais calar. Passei o mês de maio visitando esses “outros grupos”, construídos claramente como

periféricos pelo discurso hegemônico daqueles que compartilham a representação do grupo de Teté enquanto grupo legitimado.

Esses grupos, de fato, localizavam-se na periferia de São Luís, em bairros antigos como Cruzeiro do Anil, Vila Palmeira, Fé em Deus, Liberdade; tidos como locais perigosos. Assisti à performance desses grupos populares e conversei com seus dirigentes, tentando apreender um pouco da história dos grupos e do significado da dança para seus integrantes. O mês de maio passou, assim, rapidamente, e o mês de junho entrou na cidade como um furacão: o centro histórico, onde eu estava morando, foi subitamente invadido por turistas, o clima da cidade se alterou completamente, com uma certa tranquilidade de cidade pequena cedendo espaço ao turbilhão do grande evento do São João de São Luís do Maranhão. Os dirigentes dos grupos ficaram “a mil” e já não era mais possível fazer entrevistas, conversar descontraidamente ou observar os ensaios em busca das interações mais espontâneas que ocorrem na performance: tudo agora era espetáculo e competição, e só me restava olhar. Assim, o mês de junho passou ainda mais rápido e no dia 30 deixei São Luís.

Vagner Gonçalves da Silva, ao falar sobre as etapas estabelecidas oficialmente pela academia para a realização de uma pesquisa etnográfica, faz uma crítica quanto à concepção linear que claramente associa o trabalho de campo como a fase intermediária entre a proposição do projeto de pesquisa e a análise de dados apresentada como texto etnográfico. Como entende o autor, o envolvimento com o campo pode começar antes do desembarque do antropólogo em “sua aldeia” e prosseguir mesmo quando ele já abandonou. “Projeto de pesquisa, trabalho de campo e texto etnográfico não são fases que se concatenam sempre nessa ordem e de forma linear. Na prática essas etapas são processos que se comunicam e se constituem de forma circular ou espiral” (1992: 27).

Essa observação certamente se enquadra nesta pesquisa, uma vez que o envolvimento com o campo se deu desde que passei a integrar como dançante o cacuriá de Dona Elisene, e mesmo antes, desde a primeira vez que vi o cacuriá ser apresentado e voltei meu estranhamento para uma observação atenta. Após deixar São Luís e iniciar a etapa de traduzir os dados em texto escrito, procurei várias vezes Dona Elisene para entrevistá-la e tirar dúvidas.

Certa vez, uma professora do curso de graduação disse em sala de aula que, às vezes, em um bom trabalho etnográfico, o projeto de pesquisa ia para o lixo no primeiro mês de campo. Isso causou em mim um certo desapego quanto ao projeto, no sentido de que queria deixar meu olhar aberto para que o objeto falasse (como a famosa observação de Evans

Pritchard, de que ele não estava interessado em falar de bruxaria quando começou a pesquisar os Azande, mas os zande estavam.). Isso acabou se transformando em uma certa dificuldade metodológica, pois coletei muitas informações que gostaria de ter aprofundado mais, o que não foi possível por falta de tempo. Ao organizar os dados, longe de São Luís, percebi a necessidade de clarear certos pontos, e vi a importância de uma segunda excursão a campo, o que também não foi possível. Assim, o aprofundamento de certos recortes poderá ser realizado em um trabalho posterior.

3 – Um objeto Heterogêneo

O objeto investigado aqui é um quadro amplo. Uma pesquisa etnográfica profunda com um único grupo, no sentido malinowskiano, não é a realidade deste trabalho. Ele procura contemplar um universo extenso e heterogêneo, constituído por diferentes grupos de cacuriá, em que cada um, por si só, constituiria um objeto de pesquisa.

Procura, ainda, contemplar os aspectos diacrônicos, a historicidade inerente ao surgimento dessa tradição. A dança do cacuriá, da forma como é conhecida e dançada hoje no Maranhão e em diversos Estados do Brasil, foi criada no início da década de 70 na cidade de São Luís. Sendo, assim, uma tradição que possui um surgimento localizável, estando disseminada por várias cidades do Brasil como dança folclórica típica do Maranhão, tendo se transformado em uma dança extremamente popular em São Luís, onde é dançada em praticamente todos os bairros periféricos e escolas públicas³, penso que o cacuriá pode dizer coisas importantes acerca do tema tradição e cultura popular.

É bastante raro encontrar pesquisas que tratem especificamente do cacuriá enquanto manifestação popular, salvo alguns trabalhos escolares que tive acesso no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e um livro que, na época em que estava em campo, estava sendo elaborado pela jornalista Inara Rodrigues, integrante do “Cacuriá de Dona Teté”, intitulado: “*Cacuriá – Identidade e Tradição*”. Este, por sua vez, apesar de se preocupar com a origem da manifestação, focaliza essencialmente a história de Dona Teté enquanto disseminadora da dança, não fugindo assim, e, pelo contrário, ajudando a solidificar o efeito Bombril cacuriá = Dona Teté.

³ Em 2004, havia 24 grupos de cacuriá cadastrados no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, fora os diversos grupos mirins. Tive conhecimento também de outros grupos não cadastrados. O cacuriá é amplamente difundido também nas escolas, no período junino, quando os alunos montam seus grupos para a festa de São João. Os dirigentes de grupos e jornalistas costumam informar que em São Luís “há mais de 40 grupos de cacuriá”.

Por essas razões, foi essencial a esta investigação buscar uma apreensão do quadro geral do universo do cacuriá. Confesso que, além da curiosidade científica, fui movida o tempo todo por uma curiosidade pessoal fundante, que guiava meu olhar para diversos estímulos, sub-quadros que iam aparecendo no decorrer da pesquisa e que falavam mais alto que outros, que iam se apagando, e assim sucessivamente. Assim como a dança do cacuriá, a pesquisa manteve durante todo o tempo uma dinâmica intensa, circular: o olhar visitou diferentes nuances, buscando apreendê-las de maneira sensível. Foi também cíclica, começou e terminou pelo grupo de Dona Elisene.

4 - Performance e Ato Social Coletivo

A preocupação em neutralizar minha subjetividade enquanto ex-dançante foi uma questão que me acompanhou por todo o tempo. Não foi por acaso que iniciei o trabalho com a descrição de um quadro, um dos muitos quadros possíveis da dança do cacuriá. O objeto de pesquisa aqui explorado é, em primeira instância, uma performance artística. Como tal é algo voltado para o aqui e o agora, uma representação de atores - sejam atores sociais ou profissionais - que buscam, através da performance, mostrar algo para um público que assiste, despertar reações, estímulos sensoriais, apreensões estéticas. É algo inevitavelmente imbricado com juízos de valor: “eu gosto”, “eu não gosto”, “é bonito”, “é feio”, “é sensual”, “é vulgar”, são as reações imediatas suscitadas pela dança, enquanto ato social coletivo.

O aspecto visual, o aspecto sonoro, a dinâmica da coreografia, as expressões faciais e corporais dos dançantes, os gestos que eles fazem enquanto dançam combinados às letras e versos das canções, tudo isso forma um todo dinâmico significativo, um sistema semiótico. Como Dona Elisene verbaliza ao descrever o cacuriá no curriculum vitae do Centro de Tradições Populares de Sobradinho, o cacuriá é uma dança “cheia de simbolismos”. Tentei buscar esses simbolismos, não enquanto essência singular a ser resguardada, mas enquanto fluidez em situação, um certo abstrato que aparece no concreto, na situação da performance, e como tal, está intrinsecamente ligada a quem são os atores que dançam, em que contexto social mais amplo, sendo, entretanto, sempre um momento passageiro, único, fulgaz, que nunca se repete e não pode ser aprisionado.

Clifford Geertz (1992: 45), ao analisar a arte como um sistema cultural, aponta a dificuldade de traduzi-la em palavras, uma vez que “a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar (...). Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta

exata se quisermos saber o que é o jazz”. Contudo, o autor observa que apesar da aparente inutilidade em se falar da arte, tentando explicá-la em palavras, são poucos os que conseguem manter o silêncio frente a ela, pois não conseguimos silenciar frente a algo que significa tanto para nós, por isso descrevemos, julgamos, analisamos, elaboramos teorias que caracterizam a arte como uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento. Por sua vez, esse não seria um exercício inútil, pois, comungando com a argumentação do autor, estudar arte é explorar uma sensibilidade que é essencialmente uma formação coletiva. O poder do fenômeno estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, está anexado a outras formas de atividade social, incorporado na textura de padrões de vida específicos.

É assim que a manifestação do cacuriá será aqui considerada - enquanto ato social coletivo e sistema semiótico incorporado na textura de padrões de vida específicos. Como argumenta Geertz (1992:49), os sinais ou elementos simbólicos que compõem um sistema semiótico têm uma conexão ideacional com a sociedade em que se apresentam, sendo assim - em uma frase de Robert Goldwater - documentos primários; não ilustrações de conceitos já em vigor, mas sim conceitos que buscam, eles próprios - ou para os quais as pessoas buscam - um lugar significativo em um repertório de outros documentos também primários.

Dessa forma, o texto estará sistematizado em três momentos: Inicialmente, o cacuriá em cena no Ato I: como se deu o aparecimento dessa tradição em São Luís no início da década de 70. Aqui, será feita a reconstrução aproximada de um quadro comunitário específico situando-o em um contexto sócio-político amplo. Num segundo momento, nova apropriação e re-significação: o surgimento de um “novo cacuriá” - como se constitui o “Cacuriá de Dona Teté”, aquele que seria conhecido como o representante por excelência da manifestação. E, em um terceiro momento, a disseminação e popularização do cacuriá pelos bairros periféricos de São Luís - como ele passa a ser apresentado e quais questões podem ser levantadas diante deste novo quadro. Argumentarei que a trajetória dessa recente tradição se constrói num universo heterogêneo de disputa e hegemonia em torno de seus significados.

Como elo de ligação entre os diferentes quadros retratados no texto, será feita, no último capítulo, uma análise semiológica focalizando o olhar no nível mais aparente da manifestação, aquele que aparece em primeira instância, que salta aos olhos de qualquer observador comum e que também é o tema de acalorados debates em torno do tema cacuriá: os tais simbolismos a que se refere Dona Elisene, que são transmitidos durante a performance através da combinação entre gestos e letra, numa união inseparável entre o visual e o sonoro que constituem o signo. O objetivo aqui será compreender, no sentido de José Jorge de

Carvalho (2000) em *Um Panorama da Música Afro-Brasileira – Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*, como certas peças de um repertório são recriadas, fazendo com que um determinado gênero seja criado, ampliado e transformado no decorrer do tempo.

5 - Velhos Dilemas: Objetividade X Subjetividade

O lugar do pesquisador certamente possui conseqüências no resultado do texto. Uma vez que conheci a dança do cacuriá através de um determinado grupo que integrei por dois anos, onde desenvolvi toda uma intimidade e experiência, isso inevitavelmente marcará para sempre meu olhar. Essa experiência representou uma espécie de “primeira socialização” na dança, que decerto não poderei jamais retirar de minha memória afetiva e cognitiva, mesmo que o grupo de que participei já não exista mais, no sentido de que a simbólica da performance lá se alterou radicalmente e mesmo que voltasse a participar dele, a experiência jamais seria a mesma. Insistindo, se tivesse conhecido o cacuriá através de e participado por dois anos do grupo de Dona Teté, ou do cacuriá da Fé em Deus, o resultado do texto certamente não seria o mesmo, pois enfocaria mais outros tipos de experiências, seria construído através de outras sensibilidades.

Como acentua o antropólogo Stéphane Malysse (2002a: 88), ao falar de seu olhar francês nos bastidores da corpolatria carioca, o olhar antropológico é um olhar distanciado, que sai em busca do significado de diferentes comportamentos corporais, simbólicos e práticos. No entanto, toda visão antropológica está condicionada pelas formas de consenso que o observador decide olhar e analisar, uma escolha freqüentemente guiada por sua educação sensorial e corporal, social e cultural, pelas teorias científicas que o influenciam, etc. O autor aponta o trabalho fotográfico de Pierre Verger para ilustrar que os olhares antropológicos fazem parte de outra realidade, ocupando as lacunas da realidade percebida, e produzem sempre uma versão sublimada, surreal, íntima; o que também nos esclarece Foucault, quando afirma que todo conhecimento é parcial, oblíquo e perspectivo. Podemos citar, ainda, a perspectiva de Weber, que “nega que o conhecimento possa ser uma reprodução ou cópia integral da realidade, tanto no sentido da extensão quanto da compreensão. O real é infinito e inesgotável. Conseqüentemente, o problema fundamental da teoria do conhecimento é o das relações entre conhecimento e realidade. Qualquer que seja o método adotado, cada um faz uma seleção na infinita diversidade da realidade empírica.” (Freund apud Sousa, 2003: 19).

Assim, ao invés de tentar ocultar este meu etnocentrismo, prefiro desnudá-lo no texto, acreditando que de certa forma isso o neutralizará, ou ao menos o deixará menos potente. Assim como qualquer indivíduo comum que já teve uma experiência pessoal significativa com a dança do cacuriá, era-me impossível evitar reações emotivas que tendiam para a aprovação ou para a reprovação diante das performances a que assistia, pois seria desumanizar-me. Não pude deixar de me espantar com certos passos combinados à certas letras e os significados que eles me transmitiam; não pude deixar de rir de certas cenas, me divertindo com elas, nem de reprovar silenciosamente outras, ou de me deixar contaminar também em silêncio pela alegre euforia de outras, revisitando tacitamente minhas próprias paisagens mentais. Compreendo que essas minhas tendências emocionais não divergiam essencialmente (embora certamente fossem menos intensas, uma vez que estava treinando o distanciamento de meu olhar há bastante tempo, além de já não ser mais uma dançante do cacuriá há alguns anos) das reações que percebia na jovem jornalista que integra e pesquisa o cacuriá de Dona Teté, quando conversava comigo calorosamente sobre o que era e o que não era o cacuriá, qual a sua simbologia, criticando enfaticamente certas mudanças que a 'tradição' vinha sofrendo. Da mesma forma poderia citar mais n exemplos, que de fato serão citados no decorrer do texto: opiniões sobre o que é e o que não deve ser o cacuriá, representações em disputa diante do quadro complexo onde a história dessa recente tradição se desenvolve.

Capítulo 1 – O Cacuriá entra em Cena

1 – A Criação da Novidade: O Contexto Sócio-Político

Mastro derrubado, final de festa do Divino Espírito Santo. As caixas paravam, a multidão dispersava, mas a festa na verdade ainda não havia chegado ao fim. As caixas voltavam a soar – num toque ora mais acelerado, ora novamente no ritmo das ladainhas – dando às caixeiras uma liberdade e uma descontração nem sempre permitida durante a festa religiosa. Era o início da década de 70 e o folclorista Lauro Almeida assim dava descanso às suas caixeiras após procissões e dias de programação da Festa do Divino, fazendo o que chamavam de carimbó das caixeiras, carimbó de caixa ou baile de caixa. Mas com uma modificação aqui, outra ali, seu Lauro dava início ao cacuriá, palavra sem origem definida pela língua portuguesa – ou por qualquer outra -, mas que anos mais tarde viria a ser definida como uma das brincadeiras mais tradicionais da cultura popular do Maranhão. (O Estado do Maranhão – 20 de junho de 2000)

Essa é a explicação comum utilizada para responder a questão do aparecimento da tradição do cacuriá em São Luís. Podemos encontrar pequenas variações dentro deste mesmo modelo conceitual. O turista visitante do CCPDVF - Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, ao caminhar pela exposição permanente que mostra as indumentárias e as histórias resumidas das principais tradições culturais maranhenses - como a festa do Divino Espírito Santo, o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e o Tambor de Mina - irá encontrar a seguinte explicação sobre a dança do cacuriá:

Há quem atribua suas origens às festas do Divino em Alcântara, quando as caixeiras, após os festejos, saíam para se divertir livremente no carimbó de caixeiras, cantando músicas e refrões do folclore maranhense. O primeiro grupo de cacuriá a surgir em São Luís foi liderado por Seu Lauro, do bairro Ivar Saldanha. Atualmente, há vários grupos de cacuriá no Maranhão, com destaque para o cacuriá de Dona Teté, uma figura bastante conhecida, referência nos assuntos dessa dança. (CCPDVF)

A relação do cacuriá com a festa do Divino Espírito Santo será esquadrihada um pouco mais à frente. Inicialmente, é interessante traçarmos o contexto, a configuração sócio-histórica (Norbert Elias) em que a dança do cacuriá surge em cena na cidade de São Luís.

Segundo Nestor García Canclini (1998), a bibliografia sobre cultura costuma supor que existe um interesse intrínseco dos setores hegemônicos em promover a modernidade e

um destino fatídico dos populares que os arraiga às tradições. Porém, o autor discute as culturas e suas transformações a partir da compreensão da coexistência das tradições com as ações vinculadas à modernidade, que chega devagar e interage sutil e sinuosamente com as expressões das tradições. Seja como festas, artesanato ou música, Canclini considera que não cabe uma análise dessa relação como um conflito no qual os modernizadores sufocam os tradicionalistas, mas sim como uma necessidade recíproca: “os movimentos populares também estão interessados em modernizar-se e os setores hegemônicos em manter o tradicional ou parte dele, como referente histórico e recurso simbólico contemporâneo” (1998:274).

Assim, o autor aponta para a importância de se investigar em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade e misturam-na a suas tradições, entendendo que é preciso desfazer as operações políticas que levaram o popular à cena. É nesse sentido que o texto falará da encenação ou invenção – termo tratado mais adiante – do cacuriá: no sentido da análise e consideração dos fatores conjunturais e estruturais que levam o cacuriá à cena.

Para termos uma idéia mais clara sobre essa primeira encenação da dança em São Luís, era preciso buscar referências que nos aproximassem o máximo possível do contexto particular em que ela desponta no início da década de 70. Como Seu Lauro e Dona Filomena⁴ – mãe de Dona Elisene e esposa de Seu Lauro quando o cacuriá surge em São Luís – já faleceram, busquei as entrevistas de Seu Lauro arquivadas no CCPDVF. Escutei as fitas cassetes⁵ em que ele conta sobre as manifestações folclóricas levadas a cabo por ele, como boi de zabumba, festa do Divino Espírito Santo, tambor de crioula, péla-porco, baião-cruzado, pastor, e cacuriá. Além disso, durante a estada em São Luís, visitava constantemente sua antiga casa (antiga casa também de Dona Elisene) na Vila Ivar Saldanha. Conversei diversas vezes com sua segunda esposa, Dona Maria da Paz, com quem construí uma certa relação de intimidade, e que me contou sobre a vida e a personalidade de Seu Lauro, sobre o

⁴ O nome verdadeiro da mãe de Dona Elisene era Florinda Conceição Olímpio. Entretanto, todos a tratavam por Dona Filomena – ou Dona Filoca – inclusive seus parentes, e assim a trataremos aqui. O nome completo de Seu Lauro, por sua vez, era Alauriano Campos de Almeida.

⁵ Agradeço à Josimar Silva, funcionária do CCPDVF, por ter me sugerido e disponibilizado as fitas cassetes de duas entrevistas concedidas por Seu Lauro a ela, o que para mim foi bastante gratificante e enriquecedor. Assim, pude ouvir a entonação particular de Seu Lauro, suas pausas em busca das melhores palavras para expressar certas impressões pessoais, suas exclamações e mudanças de tom quando demonstrava discordância com certas situações, entre elas os rumos que estava tomando a brincadeira do cacuriá, além de ouvi-lo cantar – com a voz já enfraquecida pela idade avançada – trechos de canções de algumas de suas brincadeiras, acompanhado de sua segunda esposa, Senhora Maria da Paz.

que ela sabia da história do cacuriá, entre outros assuntos do passado e do presente das manifestações folclóricas e da política cultural do Estado.

Na casa-sede do grupo folclórico responsável pelas primeiras encenações do cacuriá em São Luís, acompanhei os ensaios do boi de zabumba Mimo de São João e do baião-cruzado - outra dança cuja autoria é atribuída a Seu Lauro e que possui estrutura e ritmo semelhante ao cacuriá. Acompanhei o grupo em algumas apresentações em arraiais juninos, e procurei conversar com as pessoas da rua e do grupo sobre o cacuriá e os ‘tempos antigos’, tentando conseguir pistas que me indicassem possivelmente um pouco do “clima” da casa e do grupo naquele outro contexto.

De volta a Brasília após esse contato, realizei entrevistas mais detalhadas com Dona Elisene, que já tinha uma filha pequena quando “seus pais trouxeram o cacuriá”, e que me relatou um pouco de sua memória daquela época. É a partir dela que buscamos reconstruir um pouco daquele quadro.

Inicialmente é preciso esclarecer que Dona Elisene associa claramente a autoria do cacuriá à sua mãe, Dona Filomena, e não a seu padrasto, Seu Lauro, como é associado em São Luís (por aqueles que não associam à autoria do cacuriá à própria Dona Teté). Segundo Dona Elisene:

Eles falam que foi o Seu Lauro (quem criou o cacuriá), mas eu até entendo essa parte, como o cacuriá aqui é do Seu Teodoro. Por quê? Porque é o nome dele que tá lá fora, é o nome do Seu Teodoro. Então a mesma coisa foi lá em casa, era o nome do Lauro. Então se Seu Lauro teve o dom de ser o representante lá fora, então fica é o nome né? Então isso a gente até entende.

Não entrarei no mérito dessa discussão, entendendo que ambos, enquanto casal, “trouxeram o cacuriá” para São Luís, mas também que a importância da participação ativa das mulheres nas manifestações culturais não deve ser posta em segundo plano.

Para explicar o surgimento do cacuriá em uma reportagem vinculada no ano 2000 em um programa de televisão da rede globo do Distrito Federal, Dona Elisene relatou que, após a festa do Divino Espírito Santo em São Luís, os donos da festa, as cozinheiras e as caixeiras fechavam as portas do salão e se reuniam para lavar as louças e prestar contas. Era quando

“só os conhecidos paravam pra conversar e celebrar sua alegria”. Abriam as cervejas que sobravam e, ao mesmo tempo em que trabalhavam na arrumação da festa, aproveitavam para fazer um carimbó de caixa. As “tocadoras” batiam caixa e todos inventavam versos, cantando antigas cantigas de roda da região. Era o carimbó das caixeiras. Essa teria sido a inspiração para a criação da dança do cacuriá por sua mãe, Dona Filomena.

Quando perguntei a ela mais detalhadamente sobre como surgiu o cacuriá, ela explicou:

O cacuriá, quando minha mãe fez, foi uma espécie de um convite pra criar mais um grupo em São Luís. Que já tavam cansados daqueles grupos que tem, e tudo. D. Zelinda pediu que Seu Lauro e mamãe criasse mais alguma coisa diferente, que já tavam cansados só do bumba-meu-boi, tinha que ter mais alguma coisa. Aí então ficou de Seu Lauro e minha mãe pensar e saber o que. Aí minha mãe sugeriu esse, o cacuriá.

E em outra ocasião:

Porque assim, minha mãe tinha o boi e tinha o tambor. E ela era uma pessoa muito criativa, tava sempre fazendo alguma coisa. Aí tinha muito jovem lá em casa, muito rapaz, muita moça, nós tínhamos um grupo de dança que se chamava ‘Vôo Livre’. Mas quando a minha mãe resolveu o cacuriá, porque D. Zelinda chegava lá em casa, “Oh, D. Filomena, invente alguma coisa nova, é só boi, tambor, tambor, boi”, aí mamãe falou do interior dela, “Lauro, lá no meu interior tem o cacuriá”.

E ainda uma terceira versão, em uma terceira ocasião:

(...) aí Dona Zelinda pediu mudasse porque não tinha mais graça, todo ano tambor de crioula, boi, quadrilha, boi, tambor de crioula, não tinha mais graça. Aí Dona Zelinda falou, ‘Seu Lauro, vocês podiam criar alguma coisa nova pra gente chamar mais atenção’, aí minha mãe criou o cacuriá.

Essa versão também foi afirmada por Dona Teté em entrevista concedida à Inara Rodrigues⁶, que escreveu seu trabalho final de graduação no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão, intitulado *Comunicação Oral e Cultura Popular: Um Olhar sobre a Trajetória do Cacuriá de Dona Teté*:

(...) Dona Zelinda Lima, que era presidente do folclore no Maranhão, não sei se ainda é hoje, disse pra Seu Lauro, que era compadre dela: “ah, Lauro, eu preciso que o senhor faça uma coisa nova porque só tem quadrilha e já tá muito enjoado”. Então ele foi lá pro interior dele, Cururupu, Guimarães, não sei pra onde, e quando chegou aqui ele criou essa dança de cacuriá. O nome ele trouxe de lá, mas nunca ensinou pra ninguém, nunca explicou o que era, o que significava a palavra cacuriá.

E também foi afirmada a mim por Nelson Brito, diretor do Laborarte e do cacuriá de Dona Teté:

O cacuriá foi criado como um espetáculo. Mas a musicalidade é a musicalidade do carimbó de caixeira. Então Dona Zelinda chegou e disse “oh Seu Lauro, no São João é só bumba boi, quadrilha, tambor de crioula, invente uma brincadeira nova aí Sinhô”, aí no outro ano ele veio com o cacuriá.

Dona Zelinda Lima é atualmente diretora do Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Estado que tem por função regimental “promover a produção e a difusão artística do Estado, nas mais diversas formas de expressão, passando pela música, dança, artes plásticas, literatura e artes visuais em geral”. No início dos anos 70, quando surge o cacuriá, Dona Zelinda era presidente da Empresa Maranhense de Turismo, a MARATUR – órgão que funcionava como correspondente estadual da Empresa Brasileira de Turismo - EMBRATUR, e era responsável, na época, pelo incentivo ao turismo e também às manifestações folclóricas no Maranhão.

⁶ Agradeço à Inara por ter me cedido a entrevista integral concedida por Dona Teté a ela, diante da dificuldade que encontrei em entrevistar Dona Teté, como relatarei mais adiante.

Arinaldo Martins de Sousa, em monografia de conclusão de curso de Ciências Sociais na Universidade Federal do Maranhão intitulada “*Dando Nome aos Bois*” – *O bumba-meu-boi maranhense como artefato político* - refere-se à Dona Zelinda Lima como agente intelectual e político de elevado prestígio na capital maranhense⁷, conhecida como pesquisadora da cultura do Estado, desde a década de 60 administradora de órgãos estatais ligados ao turismo e à cultura e a quem “os brincantes mais antigos costumam adotar a alcunha de *A Mãe da Cultura Popular*” (2003: 107). Segundo ele, os agentes estatais tinham uma estreita ligação com os grupos folclóricos. O autor aponta que, entre as décadas de 40 e 70, uma série de políticas municipais voltadas à promoção do turismo utilizavam-se das culturas populares:

A criação do Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais, em 1963, e a indicação da Sra. Zelinda Machado de Castro Lima como Diretora deste órgão, determina, em certa medida, a suspensão das atividades do Departamento de Turismo do Estado, que transfere suas atribuições para a prefeitura. Dessa maneira, os objetivos e funções desse Departamento passam a concorrer com as do Departamento de Cultura. Coincidem as atribuições pelo menos nos seguintes itens: promover o tombamento, restauração e conservação de monumentos públicos, cadastramento de prédios coloniais, reedição de obras clássicas maranhenses e incentivo ao folclore. (Braga apud Sousa, 2003:107)

O autor analisa a utilização das manifestações folclóricas por parte dos aparelhos governamentais, visando responder a determinados fins.

Em 1967, a Sra. Zelinda Lima retorna às atividades turísticas na função de Diretora do Departamento Estadual de Turismo, em fase de reestruturação. Em pouco tempo, este foi transformado em Fundo de Incentivo ao Turismo e ao Artesanato (FURINTUR)⁸, que se encarregou, entre outras tarefas, de organizar o cadastro de grupos folclóricos e realizar o levantamento do artesanato do Estado, passando posteriormente a ocupar-se mais especificamente do artesanato e do incentivo ao folclore. (BRAGA apud SOUSA op. cit.)

Em nível mais amplo, devemos focalizar o contexto do regime autoritário (o cacuriá surge em cena em São Luís em 1973, auge da ditadura militar). Como enfatiza Sousa, a linha

⁷ Inclusive a exposição permanente do CCPDVF a que me referi anteriormente, que mostra indumentárias e histórico das principais manifestações culturais maranhenses, entre elas o cacuriá, está localizada na chamada Galeria Zelinda Lima.

⁸ A FURINTUR foi posteriormente transformada em MARATUR.

de pensamento para a cultura do regime pós-64 era, justamente, a idéia de um Brasil plural, como resultado da miscigenação das raças que significasse a unidade na diversidade. Para as relações entre Estado autoritário pós-64 e cultura, foi adotada uma série de políticas que contemplavam as manifestações culturais populares:

O golpe militar tem evidentemente um sentido político, mas ele encobre também mudanças econômicas substanciais que orientam a sociedade brasileira na direção de um modelo de desenvolvimento capitalista bastante específico. (...). Dentro desse quadro, as relações entre cultura e Estado são sensivelmente alteradas em relação ao passado. O processo de racionalização, que se manifesta sobretudo no planejamento das políticas governamentais (em particular a cultural), não é simplesmente uma técnica mais eficaz de organização, ele corresponde a um momento de desenvolvimento do próprio capitalismo brasileiro. Se, como observa Lucio Kowarick, as técnicas de planejamento são inicialmente aplicadas na área econômica, pouco a pouco elas são difundidas para todas as esferas governamentais. Essas transformações mais amplas, por que passa toda a sociedade brasileira, têm conseqüências imediatas no domínio cultural. Pode-se afirmar que, no período em que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais, tem-se que, de forma correlata, se desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura. (Ortiz apud Sousa, 2003: 109)

Assim, expande-se o consumo de bens culturais. Vê-se a consolidação de grandes conglomerados de meios de comunicação, como a Rede Globo e a Editora Abril. Valoriza-se a importância das políticas de preservação das manifestações populares. Em 1975, é criada a FUNARTE e elabora-se o primeiro Plano Nacional de Cultura que, segundo Sousa, estava em discussão desde 1966 junto com outros órgãos de fomento ao turismo, como a EMBRATUR. Em 1975 ocorre, também, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que, entre outras coisas, realiza publicações de relatos sobre as chamadas manifestações folclóricas.

Em consonância a esse movimento, pude encontrar, em pesquisa na internet, o seguinte artigo, de 14 de outubro de 1975, publicado em A Gazeta, São Paulo:

Nova dança passa a integrar o folclore maranhense:

Uma das mais bonitas manifestações folclóricas acaba de ser catalogada no Departamento de Turismo do Maranhão. Trata-se da quase inédita em São Luís – cacuriá de caixas,

bambaê de caixas ou baile de caixas, recentemente introduzida no folclore maranhense tendo como seu criador Alauriano Campos de Almeida, popular Lauro.

O cacuriá de caixas é uma dança folclórica muito conhecida em algumas regiões do *hinterland* maranhense, variando de nome de região para região. No município de Guimarães (de onde veio para São Luís) é cacuriá, em Pinheiro, bambaê de caixas, e em Penalva, baile de caixas.(...).

Lauro é responsável ainda, por quase todos os tipos de manifestações folclóricas de São Luís, como bumba-meu-boi, tambor de crioula, festa do Divino Espírito Santo, escola de samba (o baralho do samba) e presépio de palhinhas.(...)⁹.

Ainda no ano de 1966, durante o Governo de Castelo Branco, foi criado o Conselho Federal de Cultura – CFC. Segundo Ortiz, a mediação dos intelectuais neste período foi importante. A partir deles teria se fortificado a ideologia da mestiçagem:

Para que o Estado desenvolva um projeto cultural brasileiro, é necessário que ele se volte para os únicos intelectuais disponíveis, e que se colocam desde o início a favor do golpe militar. Quem são essas figuras, no dizer do próprio Conselho, ‘altamente representativas da cultura brasileira no campo das artes, das letras e das ciências humanas’? São, na verdade, membros de um grupo de produtores de conhecimento que pode ser caracterizado como de intelectuais tradicionais. Recrutados nos institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, esses intelectuais conservadores irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes de um plano cultural para o país. (Ortiz, 1994: 91)

Através da ideologia da mestiçagem procurava-se mostrar o país como um imenso reservatório de tradições culturais distintas e consoantes de uma realidade única:

Um dos aspectos do discurso do CFC diz respeito à tradição. Este traço é na verdade definidor da própria natureza do pensamento dos intelectuais tradicionais. Voltados para o passado, eles insistem, com Gilberto Freyre em seu manifesto tradicionalista, na preservação das expressões e manifestações configuradas no passado da história brasileira. Não é por acaso que os institutos Históricos e Geográficos cultivam a memória dos grandes nomes da história nacional, e que os folcloristas se voltam para a história das tradições populares. A cultura brasileira dentro dessa perspectiva é vista como o conjunto de valores espirituais e materiais acumulados através do tempo. Ela é um patrimônio, e por isso deve ser preservada. A idéia de patrimônio possui, no entanto, duas dimensões distintas. A primeira é de natureza ontológica e se refere ao Ser brasileiro. (...). A segunda dimensão diz respeito à objetividade dessa cultura e se traduz pelo acervo material legado

pela história. Os membros do Conselho têm uma preocupação constante com este tema, ele constitui na verdade o princípio que orienta toda uma política de preservação e defesa dos bens culturais – museus, patrimônio histórico, arquivos, folclore. (Ortiz: 96/97)¹⁰

Dentro dessa temperatura ideológica, as manifestações folclóricas passam a ser cada vez mais mercantilizadas:

Não resta dúvida de que a política estatal pós-64 tem um impacto efetivo sobre o mercado cultural (...) Por exemplo, a política de turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais.¹¹ (idem)

Nesse contexto, Dona Zelinda Lima, na época presidente da MARATUR, possuía uma relação bastante próxima com Dona Filomena e Seu Lauro, aos quais chamava de comadre e compadre. Em conversa informal com Dona Zelinda, antes de saber sobre essa responsabilidade atribuída a ela no processo de criação (ou recriação) do cacuriá, ela me disse que “conhecia muito Dona Filoca”, que esta “ajudava muito Seu Lauro”, o qual “só fazia o boi”, e que “Dona Filoca” era sua “comadre, uma pessoa muito criativa, muito inteligente e excelente bordadeira, a melhor bordadeira de São Luís”. Quando perguntei a Dona Elisene sobre essa relação de compadrio, se ela existia de fato, Dona Elisene explicou:

Não, elas se tratavam por cumadi. Porque Bira (irmão mais novo de Dona Elisene, filho de dona Filomena e Seu Lauro) era pequenininho quando ela se aproximou lá de casa. Então eles tinham uma amizade muito grande,

⁹Site *Jangada Brasil – a cara e a alma brasileira* – <http://jangadabrasil.com.br/revista/agosto69/fe69008c.asp>.

O artigo será explorado na íntegra no decorrer do texto.

¹⁰ Evidentemente, essa ‘sensibilidade nacionalista’ não é um assunto novo. Já no início do século XX, vemos no país uma necessidade de se conhecer as culturas regionais em busca da identidade nacional. A identidade brasileira era (e em grande medida ainda é) segmentada entre um espaço tradicional e um espaço moderno, desenhando um quadro onde alguns intelectuais, juristas, literatos, políticos, enfatizavam a modernização e o desenvolvimento urbano e industrial para alcançar os países europeus, enquanto outros, como o folclorista Mário de Andrade, enfatizavam a valorização das manifestações tradicionais folclóricas, em grande medida rurais, como forma de construir uma identidade cultural para o país. Os projetos modernistas dos anos 30 passavam pela incorporação dos diferentes Brasis, estimulando as matérias de expressão regionais na criação de um ‘todo brasileiro’. Para uma análise desse período, ver Muniz, Durval. 2001. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, FJN. Massangana.

¹¹ Não é preciso esclarecer, à guisa de comparação, que até períodos recentes estas mesmas manifestações populares eram reprimidas pelas forças institucionais do Estado como ‘manifestações de arruaceiros’. Ver, por exemplo, o depoimento de Seu Lauro em *Memória de Velhos – Volume V*, quando ele comenta o período em que as ‘brincadeiras’ passam a ser liberadas para brincarem no centro da cidade de São Luís. (1999: 77/78).

porque todo trabalho de bordado da Dona Zelinda, a minha mãe que fazia pra ela, tudo, tudo. Então foi uma amizade delas.

E esse bordado, D. Zelinda fazia o quê?

Mandava, tipo, se lá em São Luís chegava alguma pessoa de fora, tipo turista, queria um couro de boi, alguma coisa, nós guardava pra ela e ela passava aquilo pra adiante. Nós lá em São Luís nós tínhamos couro bordado em Cuba, em tudo quanto é lugar que vinha gente, era ali que Dona Zelinda buscava o trabalho.

Ela já era presidente da Maratur?

Da Maratur.

E a Maratur dava o dinheiro pra festa do Divino, o boi...

Não. Quando começou foi minha mãe mesmo. Minha mãe, meu padrasto mesmo que fazia tudo da festa do Divino Espírito Santo e tudo. Mas aí, só que depois a Maratur começou a ir juntando esses grupos, né, ia lá em casa querendo ajudar, depois começou a dar aquela ajuda básica, não o necessário.

Ao rememorar esta época, Dona Elisene fala da ocasião em que eles vieram a Brasília para o “hasteamento da bandeira” trazendo a festa do Divino Espírito Santo. Seu Lauro também rememora esta ocasião, em entrevista que pode ser conferida no livro *Memória de Velhos – Uma Contribuição à memória oral da cultura Popular Maranhense – Volume V*:

Houve um tempo em que cada Estado do Brasil tinha de ir a Brasília levantar a bandeira, levando uma brincadeira folclórica. Dona Zelinda disse que não queriam bumba-boi e levariam a Festa do Divino Espírito Santo de Alcântara. Foram para Alcântara assistir à festa, mas não gostaram da roupa; foram à Casa das Minas, não gostaram; foram à Casa de Nagô, não gostaram também; foram à minha casa; nesse tempo eu estava morando em um barracão, defronte à

antiga rodoviária e a roupagem da festa ainda estava comigo. Ela aprovou, e nós fomos para Brasília com a Festa do Divino Espírito Santo, representar o Maranhão. Quando chegamos, disseram que a festa era a mesma de Alcântara. Fiquei chateado, pois a coroa de prata, muito bonita, foi a única coisa que levei de Alcântara. (1999: 85/86).

Esse trecho mostra a preocupação do Estado com a heterogeneidade das manifestações folclóricas mercantilizadas no processo de forjamento de uma identidade nacional e estadual – “não queriam bumba-boi”, ao mesmo tempo em que elas eram homogeneizadas – a festa do Divino de Seu Lauro era “a mesma de Alcântara”. Esta, por sua vez, não havia sido levada porque “não gostaram da roupagem”, numa clara demonstração de preocupação essencialmente estética, que pode indicar o real valor atribuído a estas manifestações. Os agentes populares, do outro lado, ficavam “chateados” ao participar de um jogo cuja lógica lhes escapava.

Dona Elisene relata que, de fato, quando eles “começaram a botar o cacuriá”, ainda não moravam na Vila Ivar Saldanha, mas no bairro da Alemanha, em frente à rodoviária antiga. Dona Elisene rememora que “era um barracão enorme, com teto todo de palha”, e que a família tinha um certo receio porque por ser “bem em frente à rodoviária, atraía muita gente, qualquer movimento, qualquer batuque, atraía muita gente”, então, depois, eles se mudaram para a Vila Ivar Saldanha. Segundo ela, o grupo que dançava o cacuriá, inicialmente, permaneceu essencialmente o mesmo, pois eram os brincantes do boi de Seu Lauro, “aquelas senhoras bem antigas e os marido que acompanhava, os brincantes do grupo”. Apesar de hoje o grupo folclórico da Vila Ivar Saldanha pertencer à categoria C¹², e Dona Zelinda relatar, de passagem, que é um grupo que “infelizmente, está morrendo”, naquele período, como podemos inferir dessas passagens, era tido pelo Estado como um núcleo folclórico importante¹³, a quem eles recorriam com frequência em busca dos artefatos materiais e simbólicos que supostamente representariam uma identidade maranhense durante esta configuração sócio-histórica bastante particular.

¹² Categoria classificatória da Secretaria de Cultura do Estado que classifica os grupos de boi em ‘A’, ‘B’ e ‘C’. Os grupos da categoria ‘A’, além de serem os mais famosos, são os que recebem maiores incentivos - recursos financeiros - do Estado para o período de São João. Os grupos ‘C’ são, nas palavras de Dona Zelinda, “os que estão morrendo ou surgindo agora”. São considerados mais fracos e recebem (paradoxalmente) menos recursos estatais para as apresentações no período junino.

¹³ Nas palavras de Dona Elisene, Seu Lauro “era o maior folclorista de São Luís”. E seu boi “era o melhor, era o maior, era tudo.”. Diz ainda que “a Festa do Divino era das mais lindas de São Luís, muito farta”.

Norbert Elias utiliza o conceito de configuração sócio-histórica para se referir a estruturas sociais que não são produzidas por indivíduos isolados e nem estão acima deles como entes superiores com um poder metafísico, mas como estruturas que são produtos de uma rede de relações sociais. A partir deste conceito, o autor busca compreender o padrão e a estrutura de determinada época, atentando simultaneamente para padrões coletivos e para as maneiras como eles se inscrevem nos comportamentos individuais, num processo de interdependência que explica a formação de redes em campos sociais específicos.

Assim, a invenção da dança do cacuriá só pode ser compreendida levando-se em conta a historicidade complexa que fez com que ela emergisse enquanto imagem dinâmica objetificada em uma determinada época. Esta objetificação foi influenciada por diversos níveis – nacional, estadual, comunitário – através de agentes sociais particulares inseridos numa mesma rede sócio-política, ocupando posições hierárquicas diferentes. Dona Elisene aponta o surgimento do cacuriá como “uma espécie de um convite” de Dona Zelinda para “criar mais um grupo em São Luís”, dizendo ainda que Seu Lauro e Dona Filomena ficaram de “pensar e saber o que”, indicando a força que esse “convite” possuía.

Segundo Arinaldo Sousa, a MARATUR, a partir de sua preocupação eminentemente turística, era o principal órgão implementador das políticas culturais. Este período teria marcado transformações importantes nas manifestações folclóricas¹⁴, ilustrado pelo depoimento de um brincante, recolhido por Maria do Socorro Araújo (apud Sousa, 2003: 111/112):

Eu não acho certo o boi brincar fora de época, mas o pessoal é que exige, porque o pessoal, quando vem, quer saber da brincadeira folclórica de São Luís; quer ver, porque é muito falada aí fora. E exige pra MARATUR, então ela vai e faz isso, porque esse negócio aí que eu não sou por dentro dele, porque dizem que essa verba vem mais pra dividir aqui dentro tanto no carnaval como no São João, isso é lá do Departamento de Turismo, dos turistas, então é eles que fazem essa verba e mandam, investem. Por isso que antigamente era só na época; terminou a época do boi, terminou tudo, mas com essa verba fica o compromisso. Aí a MARATUR convida cada uma brincadeira, mas paga. Embora o boi já tiver morrido nós sai, esse

¹⁴ Para uma análise a respeito da mercantilização de manifestações folclóricas neste período ver Ferretti, Sérgio. *Tambor de Crioula – Ritual e Espetáculo*. 2Ed. 1995. CMF/SECMA/LITHOGRAF.

boi que tá brincando agora já morreu. Se a MARATUR precisa vai, porque um pedido do órgão da MARATUR a gente tem que obedecer”.

Assim, a MARATUR, particularmente na pessoa de Dona Zelinda Lima, parecia ter um poder simbólico¹⁵ evidente sobre os agentes dos grupos folclóricos, que fazia com que, nas palavras de Arinaldo Sousa ao comentar o depoimento transcrito acima, um pedido da MARATUR fosse considerado uma ordem. Esse poder, no caso específico da família de Dona Elizene, era disfarçado em uma relação de amizade que envolveria interesses recíprocos. Nas palavras de Dona Elisene: *“eles tinham uma amizade muito grande, porque todo trabalho de bordado da Dona Zelinda, a minha mãe que fazia pra ela”*. No decorrer dessa convivência, Dona Zelinda teria sugerido que eles *“criassem alguma coisa nova, pra chamar mais atenção”*, ao que foi prontamente atendida.

2 – Da Estrutura à Agência: Inventividade e Capital Cultural

Após tentarmos nos situar frente ao contexto sócio-político da década de 70 no Brasil e no Maranhão, em busca de uma lógica ampla que explicasse, em parte, a invenção da tradição do cacuriá, devemos agora girar nosso olhar em busca de reconstruir outra lógica também ampla: a “lógica nativa”. Como, onde, de que forma, Dona Filomena e Seu Lauro encontraram a inspiração para criar a nova brincadeira? Como ela era inicialmente caracterizada? Reconstruir um passado comunitário do qual não participamos e lógicas nativas de pessoas que já faleceram, certamente é uma tarefa impossível. O que nos resta fazer, movidos por nossas infinitas perguntas antropológicas, é procurarmos por pistas que indiquem ao menos uma pequena parte deste utópico caminho reconstrutivo. Assim, iniciamos o caminho investigando um pouco da história familiar de Dona Elisene, através de seu depoimento oral.

Marise Glória Barbosa (2002), ao discorrer sobre seu trabalho com a história oral das caixas das festas do Divino Espírito Santo no Maranhão, indica, apoiando-se nas reflexões de Alessandro Portelli, que não se deve esperar desses depoimentos a “rigorosa verdade”, no sentido de que a pessoa que dá o seu depoimento o faz a partir do filtro de sua memória e de sua subjetividade. “Esta se destaca quando a depoente escolhe relatar ou não determinados

¹⁵ Pierre Bourdieu define o poder simbólico como “um poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (2001: 7/8)

fatos ou sentimentos. O teor de um depoimento pode variar de acordo com a qualidade da relação de confiança estabelecida entre a pesquisadora e as pessoas entrevistadas, pois uma exposição expõe ao mesmo tempo o tema e a expositora” (2002: 24). Por outro lado, esta mensagem, fundada num testemunho ocular, possui grande valor, reduzindo os riscos de distorção dos conteúdos.¹⁶

2.1 - De Baiacú a São Luís

Segundo Dona Elisene, Dona Filomena foi criada no município de São José do Ribamar. A mãe de Dona Filomena, Dona Romana Lozeiro, nascera num pequeno povoado chamado Baiacú¹⁷ (município de Guimarães), onde “tinha muitas terras”. Dona Filomena teria, então, passado a infância transitando entre São Luís, São José do Ribamar, Cururupu (outro município com que a família tem uma ligação importante) e Guimarães, especificamente Baiacú, onde Dona Filomena e Dona Elisene costumavam passar as férias. É de Baiacú que teria sido trazido o cacuriá, como conta Dona Elisene:

(...) Aí mamãe falou do interior dela, ‘Lauro, lá no meu interior tem o cacuriá’.

Tinha esse nome?

Não. Chamava cacuriá, mas porque o pessoal se reunia, é, ‘vambora chamar a lua cheia’, vinha gente de Baiacú, vinha gente não sei de onde, aí quando o povo tava cantando eles pegavam os cacos de cuia e começavam a bater, aí virava a festa, o carimbó daquele pedaço de cuia. Então juntava os cacos: cacuriá. Mamãe só fez foi trazer, ela pegou as músicas, como dançava também, ela levou o cacuriá, só que começou a fazer diferente, padronizando o grupo, organizando tudo, porque era assim, cada um dançava do jeito que tava, não tinha esse negócio de par. Aí ela organizou isso, porque a gente já fazia festa do Divino, já tinha o lava-prato. Então minha mãe juntou o útil ao agradável.

¹⁶ J. Vansina. A tradição oral e sua metodologia. Apud Barbosa, Marise G. 2002: 24.

¹⁷ Segundo as palavras de Dona Zelinda para referir-se ao local (cujo nome ela não recordava), “o interior do interior”.

Sobre a associação entre o cacuriá e a festa do Divino Espírito Santo que eles faziam em São Luís, Dona Elisene explica:

Quando começou a festa do Divino da minha mãe, ainda não tinha o cacuriá. Só que depois, quando já existia o cacuriá, terminava assim: a tribuna fechava, aí quem queria fazer zoada, a gente ia pro salão. Aí elas (as caixeiras) começavam a chegar, pegava uma caixa, começava a cantar, botava aqueles versos, fica aquela brincadeira toda. Aí começava com elas, depois todo mundo começava a participar, os homens também entrava, dançava e acabava tudo em cacuriá.

De acordo com a versão de Dona Elisene, o cacuriá já existia no interior. O nome, supostamente, teria surgido nas reuniões sociais informais quando os indivíduos da comunidade de Baiacú, reunidos, tocavam em cacos de cuia as músicas da região, fazendo seu carimbó. Como eles, em São Luís, também faziam o carimbó, particularmente após a festa do Divino Espírito Santo, Dona Filomena “uniu o útil ao agradável”, ou seja, a novidade do cacuriá ao carimbó que já era familiar à comunidade de brincantes. O cacuriá, nesse contexto, além de um espetáculo para turistas, também passou a ser vivenciado em momentos de celebração entre a comunidade de brincantes, fazendo com que, após o carimbó das caixeiras, todos se unissem à dança, e “tudo acabava em cacuriá”.

Mais um pouco sobre a vivência desse momento inicial:

Aí minha mãe surgiu com esse cacuriá. Mamãe foi buscar aquelas amigas, pessoas bem idosas, tinha gente de setenta e poucos anos, mas ela foi buscar e vieram. Elas moravam em São Luís, mas era gente distante né, que brincavam em outros grupos, mas ela conhecia muito, começou a convidar. E tinha as caixeiras dela já que fazia a festa do Divino Espírito Santo há muito tempo. E conseguimos montar o pessoal. (...) Mas o primeiro ano não tinha jovem. Só mesmo aquelas coroas e os maridos que acompanhava. Quando a minha mãe, na época, não conseguiu dançar, porque o Seu Lauro, que era marido dela, não deixou. (...) Porque sempre o cacuriá foi uma dança assim muito sensual né, e você sabe, essas

mulheres antigas com aquele quadrilzão né, vestido bem... mamãe fazia uns vestidos pra elas de cintura baixa, então elas ficavam muito cadeiruda, qualquer rebolado já era meio que... era muito bonito, então Dona Zelinda se apaixonou e não teve quem não se apaixonasse pelo cacuriá. Aí o pessoal jovem foi vendo, foi querendo participar e foi entrando no cacuriá cada vez mais, aí os velhos foram se acomodando né, e minha mãe surgiu com outro grupo logo em seguida que foi o péla-porco, então a maioria das pessoas antigas passaram pro péla-porco e aí nós ficamos com o cacuriá. Aí botamos muito jovem, muito mesmo, e começou a surgir um grupo de jovem dentro do bumba-meu-boi. (...) Aí que entrou Taruga, Marcelo¹⁸, todos eles eram tudo meninote quando nós começamos. E quando o cacuriá foi pra Ivar Saldanha eles eram tudo menino pequenininho, ih... tavam nascendo e se criando, pequenininho. Mas quando foram chegando mais ou menos de oito, nove anos, começaram a participar do cacuriá na Ivar Saldanha. E aí cresceu o amor, a amizade deles pelo cacuriá.

Pergunto se foi Dona Filomena quem montou as primeiras coreografias do cacuriá, e D. Elisene responde:

Não. Quando eles começaram, já veio, minha mãe já trouxe. Já era coisa deles, eles já dançavam em Baiacú, já era coisa que eles dançavam ali. Essa “Mariquinha”¹⁹ dançava assim tocada né, daquele jeito, só que não era assim uma coisa... era mais uma coisa do pessoal numa roda e tá! punga²⁰ lá, só que a minha mãe só fazia pedir que queria uma punga bem dada né, e sempre ela comentava, “queria que fosse mais assim”, ela gostava de dizer “vambora mexer a bunda, bota essa bunda pra mexer”, e era aquelas coroônas bonitas...

¹⁸ Jovens que migraram com ela para o Distrito Federal para fundar o grupo de cacuriá no Centro de Tradições Populares de Sobradinho.

¹⁹ Os passos da música da “Mariquinha” serão descritos à frente.

²⁰ A punga é um passo comum na dança do tambor de crioula e em outras danças tradicionais afro-brasileiras. Consiste em “bater as barrigas” com vivacidade uma única vez em certos momentos específicos no decorrer da dança.

Eric Hobsbawm (1997) entende por tradição inventada um conjunto de práticas – de natureza ritual ou simbólica - normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, que visam inculcar certos valores através da repetição. Para o autor, as “tradições inventadas” são altamente aplicáveis ao conceito de nação e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, e, portanto, de forma correlata, o regionalismo e os símbolos regionais, como é o caso da manifestação do cacuriá. “Estes elementos baseiam-se em exercícios de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores, pelo menos porque a originalidade histórica implica inovação” (1997:13).

Essa inovação, porém, implica uma continuidade em relação ao passado. Sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Esse passado histórico “não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo”. No entanto, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições inventadas caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial, uma vez que são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. Trata-se, para o autor, do contraste entre as constantes mudanças do mundo moderno e a tentativa de “estruturar de maneira imutável ao menos alguns aspectos da vida social (...). Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta” (e aí ocorre a formalização imediata da nova tradição, como ocorreu com a catalogação da ‘nova dança folclórica’ no Departamento de turismo do Estado em 1975.). “Há adaptações quando é necessário conservar velhos costumes em condições novas ou usar velhos modelos para novos fins” (1997: 10-13).

Assim, antigos símbolos foram conscientemente colhidos de um repertório tradicional com o qual os agentes sociais imbuídos da responsabilidade de ‘inventar a nova tradição’ tinham um contato orgânico. Antigas ‘cantigas de roda da região’ (nas palavras de Dona Elisene), somadas a canções e versos cantados em contextos comunitários específicos, como o carimbó das caixeiros do Divino, misturaram-se a certas formas de dançar que também já estavam presentes e faziam parte de um etos comunitário tradicional rural (no caso, Baiacú e certamente outros núcleos interioranos maranhenses). Esses elementos altamente emblemáticos da cultura popular tradicional foram transformados e sintetizados de forma criativa por Dona Filomena e seu Lauro - enquanto líderes do primeiro grupo organizado de cacuriá em São Luís - durante o processo de espetacularização de práticas tradicionais para tornar a manifestação folclórica atraente ao consumo massivo.

3 - Cacuriá e Carimbó das Caixeiras do Divino

Após essa primeira manipulação consciente dos símbolos tradicionais, solidificou-se, no decorrer do tempo, o discurso da continuidade com o passado histórico apropriado, no caso, o carimbó das caixeiras da festa do Divino Espírito Santo. Para esclarecer esse ponto, podemos nos referir ao quadro esquemático feito por Carvalho e Segato (1994) em que fazem uma diferenciação entre o processo de produção musical propriamente dito, a que chamam de musicopoiese, e os idiomas sobre a música. O primeiro, o processo de criação musical propriamente dito, refere-se a uma construção de primeiro grau em que se dá a performance criativa. Aqui, estão presentes processos de síntese em que elementos de várias origens são recombinados num processo de hibridação, formando um horizonte simbólico próprio e singular em que contextos culturais vários se entrecruzam. O segundo processo, de estabelecimento de idiomas sobre a música (no caso da questão em pauta, idiomas sobre a manifestação folclórica) refere-se a construções de segundo grau capazes de criar conceitos específicos racionalizadores, que se tornam cruciais na simbólica interpretada, passando a fazer parte, muitas vezes, dos discursos emitidos pelos próprios produtores da música, ou, no caso, da manifestação folclórica. Assim, os autores defendem que “a apropriação, por discursos de segundo grau, de universos simbólicos de primeiro grau constituídos de recursos de múltiplas origens, é posterior à produção musical propriamente dita (...). É justamente na articulação dos discursos de segundo grau que devemos observar com atenção como são mascarados os mecanismos de formação e legitimação dos cânones de uma tradição musical. (...), os discursos de segundo grau fazem parte da mercadoria a ser consumida” (1994: 6/7).

Assim, o complexo estabelecimento do cacuriá enquanto tradição ludovicense é simplificado a uma origem claramente definida e aparentemente espontânea:

O cacuriá é uma dança de roda brincada nas ruas e praças de São Luís e tem origem na festa do Divino Espírito Santo. Após o derrubamento do mastro, que encerra a obrigação religiosa, as caixeiras se reúnem para “vadiar”, é o lava-pratos, a que dão o nome de carimbó de caixeiras. (site www.universidadefm.ufma.br/vernoticia.php?idNoticia=2046)

Mastro derrubado, final de festa do Divino Espírito Santo. As caixas paravam, a multidão dispersava, mas a festa ainda não tinha chegado ao fim. As caixas voltavam a soar (...) dando às caixeiras uma liberdade e uma descontração nem sempre permitida durante a festa religiosa. Era o início da década de 70, e o folclorista Lauro Almeida assim dava descanso às suas caixeiras após procissões e dias de programação da festa do Divino,

fazendo o que chamavam de carimbó das caixeiras ou baile de caixas. Mas, com uma modificação aqui, outra ali, Seu Lauro dava início ao cacuriá (...) que anos mais tarde viria a ser definida como uma das brincadeiras mais tradicionais da cultura popular do Maranhão. (O Estado do Maranhão. 20 de junho de 2000.).

Há quem atribua suas origens às festas do Divino em Alcântara, quando as caixeiras, após os festejos, saíam para se divertir livremente no carimbó de caixeiras, cantando músicas e refrões do folclore maranhense (...) (CCPDVF).

(...) Mas como foi que surgiu mesmo a curiosa dança do cacuriá, que com suas roupas coloridas e seus remexos maldosos em poucos segundos faz surgir durante as apresentações centenas de pessoas em sua volta? A história pode ser contada tomando-se como base a festa do Divino Espírito Santo, que se realiza todos os anos na cidade de Alcântara. (...) (O Imparcial. São Luís, 24 de maio de 1991).

Este discurso simplificador que associa a origem do cacuriá a partir de um desdobramento quase espontâneo do carimbó das caixeiras do Divino Espírito Santo não era claro em 1975, como podemos ver através do exemplo da reportagem publicada em A Gazeta, São Paulo:

(...) O cacuriá de caixas é uma dança folclórica muito conhecida em algumas regiões do *hinterland* maranhense, variando de nome de região para região. No município de Guimarães (de onde veio para São Luís) é cacuriá, em Pinheiro, bambaê de caixas, e em Penalva, baile de caixas. (...)

O batuque do cacuriá é muito semelhante ao do Divino Espírito Santo (...)

Alauriano Campos de Almeida explica que a dança do cacuriá é uma mistura de samba, marcha, valsa e chorado, o que exige muito esforço físico. Por isso é que as partes não passam de trinta minutos. (...)

.(www.jangadabrasil.com.br/revista/agosto69/fe69008c.asp).

Assim, a origem da manifestação é revestida de uma complexidade um pouco maior, que remete a ritmos há muito existentes em diversas regiões do interior, não ligadas exclusivamente às festas do Divino Espírito Santo, mas intrinsecamente imbricados a todo um modo de viver comunitário tradicional. De acordo com Dona Elisene:

Porque no interior, se eu te convidasse “bora brincar um cacuriá hoje, ou um baile de caixa na porta lá de casa”, tudo bem, você ia do jeito que você tá aí, você chegava lá e na hora que começasse a tocar você dançava do jeitinho que você tá. E você não se preocupava com aquela roupa, com

aquele chinelo, não. Então essas músicas já existia, já vinha mesmo do tempo deles, a minha mãe mudou algumas coisas, mudou a maneira de dançar, criou algumas coisas, mas são muitas músicas populares, que é cantada pelo povo, que é cantada por muitas caixeiros, por muitas, muitas pessoas. Não é assim, ‘essa música foi minha mãe que criou’, não. São músicas populares mesmo. Antes da minha mãe fazer cacuriá já existia, eu já sabia, via minha vó cantar aquelas músicas tudo. Aquela música do ‘jabuti’: ‘jabuti sabe ler, não sabe escrever, trepa no pau e num sabe descer, lê, lê, lê, lê...’ e também aquela: ‘a minha garrafa de vinho, sai cinza...’, eu lembro que minha vó ela cantava, ih... quando dava pra tomar uma pinga e lavar uma roupa, ia longe... essas músicas tudinho vinha à tona. Tanto é que quando Dona Zelinda precisou ela ‘não, vambora dançar o cacuriá, eu vou trazer o cacuriá, não vai ser como é lá’, porque lá não precisava ninguém ter uma roupa só pra dançar, não precisava ter par, do jeito que você chegava era só entrar. Minha mãe dizia, quando não tinha que fazer nada e a lua tava cheia, ‘gente, vambora fazer um cacuriá a noite toda, vambora fazer um baião de caixa’, e você dançava a noite todinha sem luz, sem nada, você toca a caixa a noite todinha e chama forró de caixa. “Se quiser bebida boa lá em casa tem...”, e aí vai o forró de caixa a noite todinha só no toque da caixa, o salão chega levanta poeira, de manhã cedo o pé chega tá branco. Aí minha mãe falou que só queria padronizar o grupo porque não podia chegar qualquer um e entrar. Tinha que padronizar o grupo.

Como argumenta Marise Glória Barbosa (2002: 28), essas manifestações às quais nos referimos como expressão da cultura popular estão presentes na forma de conceitos e modos de viver, de festas, nas zonas rurais e também nas zonas periféricas urbanas, tendo adquirido maior visibilidade para a população das grandes cidades a partir das primeiras décadas do século XX. Citando o trabalho de Guattari e Rolnik, ela sublinha que,

É preciso saber que povos e etnias não vivem as atividades de semiotização separada daquela cultura. Eles sabem que produzem música, dança, atividades de culto, mitologia, etc, e descobrem isto sobretudo quando as pessoas vêm lhes tomar a produção para expô-la em museus ou vendê-la no mercado de arte ou para inseri-las nas teorias antropológicas

científicas em circulação. Mas eles não fazem nem cultura, nem dança, nem música. Todas estas dimensões estão inteiramente articuladas umas as outras num processo de expressão, e também articuladas com suas maneiras de produzir bens, com suas maneiras de produzir relações sociais. (Guattari e Rolnik apud Barbosa, 2002: 28).

4 - Espetacularização de Práticas Tradicionais

Assim, antigas práticas tradicionais intrinsecamente inseridas em todo um modo de viver comunitário rural foram conscientemente ‘formatadas’ visando a sua espetacularização: “*Não podia chegar qualquer um e entrar, tinha que padronizar o grupo*”, explica Dona Elisene ao fazer a diferença entre o cacuriá “urbano” e o cacuriá do interior. Já no interior “você dançava do jeitinho que estava, sem se preocupar com aquela roupa ou aquele chinelo”. Isso poderia se dar no carimbó das caixeiras após a festa do Divino, ou em um dia comum, no qual faríamos um “cacuriá ou carimbó na porta de casa, para chamar a lua cheia”.

Assim, em consonância à argumentação de Hobsbawm (1997:14), elementos antigos foram utilizados na elaboração de novas tradições inventadas para fins originais: “Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. Assim, as novas tradições podem ser inventadas com empréstimos de rituais e simbolismos antigos, de grande poder simbólico”.

José Jorge de Carvalho (1991) analisa as transformações que o ‘folclore’ ou a cultura tradicional sofrem no processo de urbanização, quando se deparam com fatores complexos e dinâmicos. Entre esses fatores, cita a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa, ao turismo, à migração, entre outros. Com os efeitos da urbanização no Brasil e a inversão da relação demográfica entre campo e cidade, com a maioria da população passando a morar nos centros urbanos, passou a existir um grande circuito de cultura rural nas cidades. Grupos transplantados do interior são refeitos, e sua cultura é reinterpretada no meio urbano, gerando um complexo jogo de deslocamento por que passam os símbolos tradicionais no mundo urbano.

A família de Dona Elisene, de certa forma, representava um espaço intermediário entre o mundo urbano e o mundo rural. Como me disse Dona Zelinda Lima, Seu Lauro “estava sempre no interior”, aonde ia constantemente a fim de realizar diversas atividades:

(...) E também pra encomendar bordados, comprar armação de boi, ele não parava, Seu Lauro, ele tinha uma oficina de mecânica e ia muito no interior de Guimarães, de Cururupu, assim nos povoados, e por lá ele viu o cacuriá, o baião-cruzado, viu a dança do Lelê e ficou encantado, tinha outro também que minha cumade Filoca trouxe que era o baile de caixa, que é uma dança de roda, que as mulheres tocam a caixa e dançam, tem vários passos, como o Lelê, (...) Seu Lauro, então, viu o cacuriá e trouxe pra cá. Como é uma brincadeira, uma dança, vamos dizer assim, que é muito interessante, é muito alegre, as músicas são de duplo sentido, a batida também é muito interessante... E o grupo dele teve um grande sucesso com isso, que ele tinha também o Divino Espírito Santo (...). Eu acho assim, que é mais uma brincadeira, porque é muito os gestos, o palavreado, tem sempre um duplo sentido, uma coisa assim descontraída, que era dançada sempre em fim de festa, quando terminava a festa se dança, como em Rosário, no Lelê, dança o porco pelado (pêla-porco), lá em Guimarães eles dançam o cacuriá.

E já tinha esse nome?

Já, já. Quando chegou aqui já chegou como cacuriá. A primeira vez que ele me falou, me falou como cacuriá. (...), e foi nesse contexto de uma brincadeira de uma comunidade, de fim de festa, de fim de noite, depois do boi, ele apresentava o boi, depois iam pruma casa, pra comerem, tal e tal, eles fritavam lá a farofa que tinha e aí tinha a dança do cacuriá que era um final descontraído, cada um puxava um verso, a mesma caixa do Divino, mas não tem nada a ver com o Divino, quer dizer, eu não sou nenhuma pessoa experiente nem estudiosa pra afirmar, mas pelo que eles me contavam, e quando eu curiosamente perguntava como foi, da onde veio e tudo, eu entendi assim, quando terminava a festa, batizado de boi, Lelê tem o porco pelado, que é uma coisa depois do Lelê, o tambor de crioula é depois que batiza o boi, é como eles dizem “pra arrematar a festa”, e lá em Guimarães eles usavam o cacuriá no arremate da festa.

Assim, a nova dança inspirada em manifestações tradicionais encontradas no pequeno povoado de Baiacú e nos cantos e maneiras de dançar das caixeiras do Divino Espírito Santo de diversos locais do Maranhão passou a ser apresentada pelo grupo de Seu Lauro e Dona Filomena durante o período de São João para os turistas, para a população em geral de São Luís e para eles próprios. Os dançantes, em sua maioria, eram os integrantes do grupo de boi de Seu Lauro, as caixeiras que comumente participavam da festa do Divino realizada por eles e também amigas pessoais de Dona Filomena, segundo Dona Elisene “aquelas senhoras antigas e os maridos que acompanhavam”, que ela teria “buscado” em bairros distantes. Depois o cacuriá foi sendo apropriado pelos jovens e Dona Filomena, segundo conta Dona Elisene, surgiu com um outro grupo, o péla-porco, para onde os integrantes mais idosos teriam migrado.

Cabe agora abriremos um parêntese para explicitar que o cacuriá não foi um caso único de ressignificação criativa de tradições, mas apenas o que alcançou maior visibilidade. Ainda hoje é apresentada pelo grupo folclórico da Vila Ivar Saldanha a dança do baião-cruzado, cuja autoria também é atribuída a Seu Lauro e Dona Filomena. Segundo Seu Lauro relatou à Josimar Silva, do CCPDVF:

Eu indo lá em Cururupu, me convidaram pra ir numa cura do Seu Roberval lá no centro, eu fui, levei o gravador. Cheguei lá, gravei a cultura toda. De manhã, eu passei uns 3 dias lá com eles, de manhã, botei o gravador pra tocar, chamei essa Dona, “Dona, você sabe que aqui dá uma boa brincadeira?”, aí eu botei pra tocar, tocou direitinho, aí eu nasci o baiã-cruzado. Faz 5 anos que eu brinco com ele e até hoje não tenho do que me queixar, é uma brincadeira muito boa, muito bonita.

Josimar: quer dizer que as músicas são as mesmas que o senhor ouviu lá na cura?

Lá na cura! Todo, todo, tem inúmeras, dá pra mais de 50 que a gente gravou lá na cura, agora canta mais outra coisa, tem o preto velho, tem diversos versos, então cada coisa é um tipo de música. Agora por último, no fim dele, a gente chama um boi que a gente tem, um boizinho desse tamanho, chama o boi com música também, dançando, até fazer a despedida do baião-cruzado.

De acordo com Dona Maria da Paz, segunda esposa de Seu Lauro (após o falecimento de Dona Filomena) responsável hoje pelo grupo de boi de zabumba Mimo de São João e pelo baião-cruzado, a dança do baião “é toda doutrinada”, “é cura mesmo” e eles colocariam “esse boizinho pra disfarçar”, numa interessante demonstração da complexidade do jogo de espetacularização de práticas tradicionais pelos agentes populares que, por extrapolar ao nosso tema, não nos cabe aqui explorar.

5 – Caracterizando o Cacuriá de Dona Filomena e Seu Lauro

O desenho coreográfico no cacuriá costuma alternar o círculo e o cordão. No círculo, os pares giram de maneira contínua, girando também entre si, numa dinâmica intensa e constante. O cordão caracteriza-se por duas filas paralelas, entre as quais os pares passarão, em espaços intervalados. De acordo com a descrição de Luís Ponçadilha (conhecido como Taruga), dançante do cacuriá de Dona Filomena dos 8 aos 16 anos e posterior dançante-fundador do primeiro grupo de cacuriá do Distrito Federal ao lado de Dona Elisene, o cacuriá de Dona Filomena era “dançado só com as caixas, com umas roupas simples, sem muito luxo”. As caixeiras – Dona Teté, Dona Cecília, Dona Filomena, entre outras – batiam as caixas e os dançantes – idosos e adultos misturados a crianças da comunidade de brincantes - cantavam e dançavam. Segundo Dona Elisene, no cacuriá de Dona Filomena “as caixeiras cantavam, mas os dançantes versavam”, faziam os versos que posteriormente eram incorporados às letras, como essa:

I

Cabeçá²¹ de bagre

Jererê água levou

Jererê água levou...

Taruga rememora essa música como uma das músicas de entrada do cacuriá do tempo em que ele dançava na Vila Ivar Saldanha. Os pares entrariam, adultos na frente e crianças atrás, e, dançando no ‘requebrado miúdo’ do cacuriá, formariam o cordão, de modo que o par da

²¹ O acento colocado por mim ao final da palavra “cabeça” pretende acentuar a última sílaba como a sílaba forte, para estar mais de acordo com a forma como essa música de cacuriá é entoada pelos brincantes.

mulher que estivesse na ponta de uma fila ficasse na ponta oposta da outra fila. O desenho coreográfico faria uma espécie de 'X'. Os dois casais ocupando as pontas (de maneira cruzada) sairiam girando na diagonal para o meio do cordão – um casal de cada vez. Ao se encontrar no meio do cordão, o par dançava e depois se posicionava no cordão, agora lado a lado, dando espaço ao segundo par, e assim sucessivamente. Após todos os pares terem se encontrado no centro e se posicionado no cordão, os dançantes começariam a girar, de modo que o desenho do cordão desse lugar ao desenho circular. Os pares, agora, estariam a girar, circulando, cantando e batendo palmas. Nesse momento, o 'clima' costuma 'esquentar' ainda mais. Representa o auge e o fim de uma coreografia, a qual se sucederá outra, quando as caixeiras puxarem a próxima música.

O ritmo do cacuriá pode ser caracterizado como sincopado, como ocorre em muitos ritmos afro-brasileiros. De acordo com Marc Honneger em *Dictionnaire de la musique* - citado por Carlos Sandroni (2001: 20) - a síncope pode ser definida como “efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado”. Apesar de problematizar essa definição, oferecendo um aprofundamento na especialização etnomusicológica que não nos cabe aqui explorar, Sandroni explica que o emprego da palavra “síncope” tornou-se freqüente no Brasil para designar as articulações contramétricas²² no ritmo. O ritmo do cacuriá se caracterizaria como uma variante do que ele define como “paradigma do tresillo” (2001: 28). Este se constrói sobre um ciclo de oito pulsações, ou 3 + 3 + 2; padrão que pode ser encontrado na música brasileira de tradição oral, “por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras” (: 28). O ritmo da cacuriá, especificamente, seria descrito de acordo com o padrão: - 2 1 2 1 2 - .

De acordo com a descrição publicada em A Gazeta, São Paulo, em 1975:

O batuque do cacuriá é muito semelhante ao do Divino Espírito Santo, mas as partes dançantes executam um ritmo engraçado, quando é formado um cordão circular com todos os pares e as caixeiras, saindo um casal de cada vez para o centro do círculo e, com um abano na mão, começam a dançar separados, chegando a se tocar apenas com o

²² De acordo com Sandroni (2001: 27), “Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte.”.

abano, quando é feita a punção, e retornam ao cordão, dando lugar a outro par. As dançadeiras podem ser de qualquer idade, existe até de 75 anos, e enquanto se desenvolve a dança, as caixeiras, em número de seis, cantam toadas ou desafios de improviso, sendo acompanhadas, em coro, pelos dançantes.

A música que acompanhava a coreografia descrita acima, de acordo com Dona Elisene e Taruga, era a “Catarina”:

II

Catarina abana

Fogo sinhá!

Lê lê lê lê

Fogo sinhá!

La la lá lá

Fogo sinhá!

A coreografia era realizada com os pares girando entre si, homem em um sentido e mulher em sentido contrário, de modo que no “fogo sinhá!” eles estivessem um de frente para o outro, cada um com seu abano na mão, e “abanavam” juntos, tocando os abanos. O ritmo se tornava cada vez mais acelerado, até chegar “ao limite da aceleração” e ao auge da brincadeira.

Em relação ao “batuque muito semelhante ao do Divino”, Marise Barbosa (2002) descreve o momento do carimbó das caixeiras:

A presença das estruturas sonoras afro-brasileiras, na festa do Divino, pode ser encontrada no momento da festa das caixeiras, uma festa cultural e musicalmente identificada com a cultura afro-brasileira, conhecida como carimbó de caixeiras, carimbó das velhas ou bambaê de caixas. A música tocada nesse momento se apóia em uma célula rítmica presente em grande parte da música popular brasileira e reconhecida por Wa Mukuna como de origem africana, mais especificamente bantu. A sincopa. O carimbó designa a festa, e o ritmo tocado nesse momento da brincadeira é a base rítmica para a festa das caixeiras. (...) Há frequentemente uma garrafa, tocada com uma baqueta, que como um instrumento de som agudo é responsável pela manutenção constante do cerne estrutural da música. O time line pattern, nesse caso, a própria sincopa. É uma música ligada à dança

realizada coletivamente em círculo com momentos de solo, ou a um grupo de dança sem preocupação de conjunto. Os poemas fazem crônica social, brincadeiras de duplo sentido, e são freqüentes os desafios e improvisos (2002: 191).

As músicas do cacuriá de D. Filomena e Seu Lauro, em grande parte, fazem parte do repertório do carimbó das caixeiras, como “Mariquinha”, “Garrafa de Vinho”, “Siriri”, “Ladeira”, “Jabuti”, “Formiga”, “Capineira”. Outras, de acordo com Dona Elisene, eram antigas cantigas de roda de Baiacú, músicas tiradas da “comédia”²³, como a da “palha do coqueiro” e a do “milho”, cujas coreografias serão analisadas no capítulo 4. Aqui descreveremos apenas algumas a fim de familiarizar o leitor com o cacuriá de Dona Filomena e Seu Lauro:

III - “Mariquinha”:

Mariquinha morreu ontem
Ontem mesmo se enterrou
Na cova de Mariquinha
Nasceu um pé de fulô
Na cova de Mariquinha
Nasceu um pé de fulô

Ai, minha beleza

Vamos dar um baile no salão da baronesa ai meu Deus!

Ai !²⁴

(BIS)

²³ Dona Elisene explica a “comédia” como uma brincadeira comunitária de sua infância, caracterizada pela “dramatização”. Os adultos cantavam as músicas e as crianças, fantasiadas, dramatizavam, fazendo mímicas, cantando e dançando. Nas palavras de Dona Elisene “*No caso da comédia, eu era pequena, mamãe fazia e já existia essas músicas em comédia (“palha do coqueiro”, “pisa o milho”) e era uma dramatização aonde tinha assim, digamos, sobre o chapeuzinho vermelho, aí contava uma história, outro vinha, falava sobre o dia das mães, mas tudo era cantado, não tinha negócio de dublagem, não tinha na época radiola pra gente fazer dublagem, era tocado a mão. E essas são muitas músicas de comédia...*”.

²⁴ Uma caixeira da Casa das Minas – Jaci dos Santos, cantou para mim a seguinte versão de “Mariquinha” após o encerramento do carimbó das caixeiras, ao final da festa do Divino: “Dê licença, dê licença/ preu cantar no teu salão/ eu vim dançar o carimbó/ do Divino Espírito Santo/ Ai minha beleza/vamos dar um baile no salão da

A batida das caixas na música da Mariquinha ocorre em um ritmo bem mais lento que as outras músicas de cacuriá, sendo mais semelhante ao toque das caixeiras para o Divino Espírito Santo anterior ao momento do carimbó. Na coreografia do cacuriá de Dona Filomena e Seu Lauro, os pares estão posicionados um de frente para o outro, marcando a batida das caixas com os pés: se a mulher marca com um passo a frente com a perna direita, o homem marca com um passo à frente com a perna esquerda, e assim alternadamente. No segundo verso, “ai, minha beleza...”, eles giram, para na hora do “ai!” se encontrarem de frente e fazer a punga, marcando o toque da caixa com a barriga.

IV – “Balaio”

Meu balaio, meu balaio

Meu balaio de guarimã²⁵

Meu balaio, meu balaio

Meu balaio de guarimã

Por causa desse balaio

Eu fui parar no “Bequimã”

Aê, meu balaio

Aê, meu balaio

Aê meu balaio

Aê meu balaio...

Essa coreografia seria acompanhada com o instrumento do balaio. No segundo verso, “por causa desse balaio...”, as mulheres elevariam o balaio até o alto e depois rodeariam seu par e iriam em direção ao homem da frente, de maneira que a estrutura coreográfica apresentasse um desenho “trançado”, bastante comum no cacuriá. As mulheres “trocariam de pares”, passando por todos os homens, até voltar a seu “par fixo”. Posteriormente seria a vez dos homens. Na terceira vez que a letra se repetisse, sairiam ambos, homens e mulheres,

baronesa ai meu Deus/ Não vim ontem nem antonte/ só vim hoje porque eu pude/ eu não vim mas eu mandei/saber da tua saúde/ Mariquinha morreu ontem/ ontem mesmo se enterrou/ na cova de Mariquinha/ nasceu um pé de fulô...”

²⁵ Instrumento feito de bambu com cujas fibras se fazem cestos, peneiras, tipiti.

“trançando o círculo”, até que os pares fixos se encontrassem novamente, ao que o círculo começaria a girar de maneira intensa, sinalizando o fim da coreografia.

V – “Jacaré”

Eu sou, eu sou, eu sou

Eu sou jacaré poiô

Eu sou, eu sou, eu sou

Eu sou jacaré poiô

Sacode o rabo, jacaré

Sacode o rabo jacaré

Eu sou jacaré poiô! (BIS)

No segundo verso, “sacode o rabo jacaré...”, os dançantes, dispostos em círculo, abaixavam o tronco e arrebitavam o bumbum, rebolando e dando pequenos passos para trás, para voltarem à frente, elevando os troncos e braços na hora do “eu sou jacaré poiô”, de modo que o círculo se fechasse.

VI

Oh faz a bola ri

Oh ri bola

Oh faz a bola ri

Oh ri bola

Oh faz a bola ri

Oh ri bola.... (BIS)

Ao descrever a coreografia dessa música, Taruga sorri lembrando-se especialmente da performance de Dona Maria “Dividinha”, que, segundo ele, ia para o centro da roda e “rebolava de maneira engraçada”, “debochada”, colocando o tronco para frente e o bumbum para trás, rebolando à maneira do “jacaré”.

6 - Uma Nota sobre o Significado da Palavra: O que significa “cacuriá”?

É freqüente nos trabalhos e artigos que falam sobre a dança, a preocupação com seu significado etimológico. É comum, e mesmo marca característica do cacuriá, um passo em que o casal dança com os braços abertos trazendo a idéia do pássaro (geralmente o homem vai atrás da mulher, ambos movimentando os braços como se fossem pássaros), e muitos associam o nome ao símbolo do pássaro, como podemos ver na pesquisa de Inara Rodrigues:

Estudos nunca foram feitos a fim de se descobrir a etimologia do termo cacuriá. O criador desta expressão nunca quis revelar a ninguém o seu significado. A grande maioria dos entendidos em cultura popular, bem como seus admiradores e participantes, relacionam o termo a uma ave. Isso, talvez, se deva ao fato da sonoridade da palavra, que, sendo uma oxítone indicativa, possui uma sonoridade dançante, aberta, que lembra expressões ligadas à natureza (2002: 29).

E em reportagem do jornal O Estado do Maranhão, de 20 de junho de 2000:

(...) Com a morte de Lauro Almeida, muito da origem do cacuriá virou mistério. “Só ele sabia o que é que significava cacuriá, mas nunca disse. Morreu sem dizer. Pra mim é o nome de um pássaro. Não sei... mas fica sendo”, se diverte Dona Teté, com a autoridade da maior representante da brincadeira criada por Lauro.

O termo ‘curiar’ no Maranhão indica a curiosidade de alguém, que vem ‘curiar’ alguma coisa. Essa reportagem do jornal O Estado do Maranhão, por exemplo, finaliza fazendo uma alusão a isso:

(...) Vendo a expansão da brincadeira hoje em dia, levando a reboque o símbolo da cultura popular maranhense, talvez Seu Lauro, se fosse vivo, não ficasse tão zangado com as mudanças do cacuriá. Se o proibido é sempre uma tentação, quem sabe ele também não fosse “curiar” – como fala o maranhense – a tão divertida brincadeira de duplo sentido e ladainhas do Divino, tendo como pretexto um prestígio à cultura popular. De repente até seja esta a origem do nome da brincadeira, que por segurança Seu Lauro levou consigo, por saber do fascínio que aquela curiosidade é capaz de exercer.

Dona Cecília, antiga caixeira de Seu Lauro e Dona Filomena que hoje possui um grupo de cacuriá no bairro da Vila Palmeira, contou, em uma conversa informal, uma versão que

remetia a uma ave. Disse que conhecia um senhor que teria ido à Baiacu com Seu Lauro e Dona Filomena. Que estes haviam decidido, após terem participado de um carimbó com o povo de Baiacú, criar a brincadeira nova, com as mesmas músicas, mas com coreografias e roupas padronizadas. Então, ‘o pessoal’ estava reunido em baixo de uma árvore, decidindo qual seria o nome da brincadeira. De repente, teria chegado uma ave e pousado sobre esta árvore, bem próximo a eles, ao que alguém dito: ‘o que esse pássaro veio cá, curiar?’, e daí teria surgido o nome.

Perguntamos algumas vezes para Dona Elisene se o termo cacuriá já existia em Baiacú:

Também. Só que mudava assim o nome, uma hora eles chamavam baile de caixa, outra hora eles chamavam carimbó de caixa e outra hora cacuriá de caixa.

Em outra versão:

Já. Lá já tinha esse nome. Não era conhecido, nem nada. Isso aí mesmo era pra quem morava, como a minha mãe, ela morava no Baiacú, a mãe dela tinha terras no Baiacú. (...)

Eles faziam assim, como tem a caninha verde²⁶, onde surgia mesmo o cacuriá, as pessoas que montavam esse cacuriá com pedaços de cuia que eles tocavam, né, eles tavam fazendo algum trabalho, e aí terminava o almoço, eles sentavam num lugar assim coberto e ali sentavam lá em baixo e começavam a contar suas melhores histórias e sempre tinha a história do cacuriá, aonde eles pegavam um pedaço de cuia, eles começavam a cantar e aí não tinha o que tocar, não era fácil um instrumento desse, então pegava aquele pedaço de cuia, ia quebrando e começava a tocar na cuia, começava a tocar um no outro, então começava a cantar essas músicas da caninha verde, essas coisas justamente foi que começou, juntavam o cacuriá com aquele pedaço de caco: cacuriá. Então, é a história do cacuriá.

²⁶ A dança da caninha verde é outra dança encontrada no interior maranhense (temos referência dela também no Ceará), que, segundo Dona Elisene, também foi levada pra São Luís, mas “o estilo não agradou”.

Aqui, podemos nos remeter, de certa forma, à versão contada por Dona Cecília. As pessoas da comunidade, num intervalo de trabalho, sentavam-se sob um local coberto (que poderia ser uma árvore) e começavam a conversar, contando suas melhores histórias. Ora, em uma reunião social de indivíduos da comunidade que se reúnem para contar suas melhores histórias, podemos supor, num exercício de imaginação, que outros indivíduos se aproximassem para “curiar”, começando a participar da reunião que poderia ir se tornando mais animada. Assim, pegavam os utensílios que estavam a mão, como cacos de cuia, e começavam a cantar os versos da região: caco – curiar, cacuriar.

É claro que as possibilidades do surgimento da palavra são muitas. De qualquer forma, podemos inferir, como explorado acima, que ela está intrinsecamente ligada a um contexto comunitário, a expressões e símbolos locais já existentes, e neste sentido, tradicionais. Dona Elisene não soube informar sobre essa suposta ligação com o pássaro. O que temos, de fato, são versões especulativas sobre o assunto.

De 1973 até 1986, o grupo da Vila Ivar Saldanha foi o único grupo de cacuriá de São Luís. Em 1986, surge o “Cacuriá de Dona Teté”, ex-caixeira de Seu Lauro e Dona Filomena que havia se afastado do grupo após uma rixa pessoal. Iniciava-se, assim, um novo capítulo na história dessa recente tradição ludovicense, que traria importantes transformações em sua performance, e marcaria definitivamente sua trajetória como um espaço de disputa e hegemonia sobre seus significados.

Capítulo 2 - Uma Nova Encenação para o Cacuriá - Dona Teté e o Laboratório de Expressões Artísticas.

1 – O Cacuriá no Laborarte

A Primeira Dama do Cacuriá Maranhense

O toque seco da caixa rasga o silêncio, a voz acridoce enche o espaço, a emoção é precisa, numa cena dramática, densa, numa brincadeira de muita vibração e alegria, num palco, numa festa do Divino ou na rua, o público se emociona: é Dona Teté em cena.

Almerice dos Santos, a popular Dona Teté, chegou ao Laborarte em 1980 para participar de ‘Passos’, espetáculo montado na igreja do Desterro. Trazia em sua bagagem um vasto conhecimento de arte popular: caixeira do Divino, dançarina de tambor de crioula, caixeira e dançarina de cacuriá, rezadeira de ladainha. Sua competência artística, sua energia aliada a um espírito de grupo incomum, a coloca definitivamente como integrante do movimento (Laborarte). Com consciência plena de sua capacidade artística, para ela tanto faz ser a estrela do espetáculo, como na dança do cacuriá, ou ter uma pequena participação, como em ‘Minha Terra, Minha Vida’, que transfere para a cena toda a energia da cultura de um povo, estabelecendo uma empatia imediata com a platéia.

A dança do cacuriá foi lançada para apresentações por Lauro, da Vila Ivar Saldanha, com quem Teté aprendeu, mas foi ela que definitivamente popularizou a brincadeira, ensinando em escolas, bairros e principalmente com as apresentações do Laborarte (...).

Assim o jornalista, ator e diretor do Laborarte Nelson Brito refere-se à Dona Teté em reportagem publicada pelo jornal O Imparcial no ano de 1989 e re-publicada no encarte do segundo CD de Dona Teté produzido pelo Laborarte em 2004. O Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte – é um importante espaço artístico de São Luís do Maranhão, conhecido como “celeiro de produção cultural”, de onde “saíram grandes nomes da arte maranhense como a cantora Rosa Reis, a artista plástica Telma Lopes, o ator Nelson Brito, o bonequeiro Betto Bittencourt, além de outros nomes como Sérgio Habibe, Regina Telles... (a lista é interminável) (...)” (O Imparcial, 31/10/93). Segundo reportagem vinculada neste mesmo jornal em outubro de 1994 sobre “os 22 anos de vida do Grupo de Teatro Laborarte”:

O movimento artístico do Laborarte surgiu em 1972, como necessidade do meio artístico suscitar discussões em torno do momento político da época, marcado pela censura e repressão, e hoje incentiva a cultura popular tradicional maranhense. O movimento artístico do Laborarte reuniu pessoas de vários setores da cultura, como a dança, teatro,

música, literatura e fotografia. (...). O papel do grupo deu certo. O repensar de brincadeiras folclóricas tradicionais, tornando a realizar espetáculos de rua com a participação da comunidade teve aceitação popular. Mas o Laborarte também passou por mudanças. E em 1986²⁷ veio o marco da linha de tratamento em relação à cultura tradicional. Novas linguagens foram introduzidas como a música e o teatro. Um dos motivos, segundo o próprio Nelson Brito, que contribuiu com a mudança de linguagem dos trabalhos realizados pelo grupo foi a insatisfação com as escolas de samba, “imitação do carnaval carioca”. A transformação mais uma vez deu certo. Assim foram criados o carnaval de rua e o Circuito de São Pantaleão. Os blocos tradicionais reapareceram nas ruas (...). Redescobriram brincadeiras antigas, e foram buscar em São José do Ribamar remanescentes da brincadeira do Urso.

A idéia de levar as brincadeiras folclóricas tradicionais aos bairros de São Luís já rendeu reconhecimento pelo trabalho ao grupo. Tanto que o roteiro de viagens para apresentações inclui a Europa. Em Portugal, o cacuriá e a capoeira tiveram receptividade. “O sucesso da cultura maranhense em outros países deve-se pelo fato de ser algo original que traz a autenticidade e suas raízes”, argumenta Nelson Brito.

A dança do cacuriá, por exemplo, estava quase morta. Foi quando Dona Teté, uma das poucas a conhecer os passos da dança, foi convidada a participar de um espetáculo com o Laborarte. Surgiu o interesse em aprender os passos. E hoje são mais de 10 cacuriás existentes na cidade, além de ser também uma das brincadeiras mais montadas em festas juninas nas escolas (1994).

A proliferação das danças tradicionais caiu nas graças do povo de tal forma que até os órgãos oficiais, ao invés de investir em escolas de samba, voltaram-se para o carnaval do povo. “As festas ficaram mais alegres e participativas. Sem falar na originalidade”, destaca Nelson.

Nos primeiros anos do Laborarte, como relembram alguns moradores de São Luís, alguns jovens que hoje integram o Laborarte e o próprio Nelson Brito, o espaço era mal visto. Era visto como um espaço onde se reuniam “artistas, gays e maconheiros”, e “as pessoas tinham muito preconceito”. Porém, com a mudança gradual do cenário mais amplo, essa idéia foi perdendo força, e o Laborarte transformou-se em um espaço influente, reconhecido e amplamente participativo da vida cultural na cidade. A partir dos anos 80, e principalmente na década de 90, houve a consolidação das manifestações folclóricas como símbolo emblemático de uma “cara” para o Estado do Maranhão, e particularmente para a cidade de São Luís. Essas imagens emblemáticas do folclore como símbolo identitário (no processo de consolidação do turismo como o grande fator de produção da cidade) passaram a ser

²⁷ Ano em que é fundado o “espetáculo de maior sucesso do Laborarte” (nas palavras de Nelson Brito), o “Cacuriá de Dona Teté”.

largamente difundidas pelos meios de comunicação de massa nacionais. As escolas de samba do carnaval, “imitações do carnaval carioca”, foram trocadas pelos “blocos e brincadeiras tradicionais do povo maranhense”, com apoio dos órgãos oficiais. No decorrer desse processo, o espaço do Laborarte, particularmente, solidificou-se como um espaço bastante integrado à construção da vida cultural ludovicense. Nelson Brito, diretor e integrante mais antigo do Laborarte (ao qual se juntou em 1976) ocupou, no período, cargos importantes da administração pública na esfera cultural, como o de presidente da Fundação Municipal de Cultura. Articulado com os círculos influentes, o grupo realizava viagens profissionais apresentando a “autenticidade das raízes maranhenses” através de manifestações como capoeira e cacuriá. Esta última, particularmente, alcançou uma ampla visibilidade, o que fez com que o Laborarte passasse a investir cada vez mais na produção desse espetáculo. A história do cacuriá do Laborarte foi relatada por Nelson a mim em entrevista realizada no Laborarte em abril de 2004:

(...) Eu já tinha visto umas duas apresentações do cacuriá, e o engraçado é que, uma coisa que me chamou bastante atenção era justamente a molecagem, a safadeza do casal mais velho que dançava...

Qual era esse Cacuriá?

Era o Cacuriá do Seu Lauro, era o único que tinha na verdade, e o casal mais velho era o mais saliente, o mais moleque, depois é que eu fui saber, anos depois eu fui saber que era Teté e o par dela que era... Nizinco, uma coisa assim o nome, porque ela começou primeiro dançando o cacuriá, depois é que ela foi cantar.

Sobre a ida de Teté ao Laborarte, Nelson explica:

Quando Teté veio pra cá, a gente tava fazendo um espetáculo na semana santa, chamava ‘Passos’, era um espetáculo que a gente tava tentando fazer como se fosse uma missa com os ritmos maranhenses, e dançada . Era a paixão de cristo vista numa missa, num espetáculo dançado, e quando a gente começou a montar tinha uma cena em que cristo era levado à cruz, então ele era acompanhado por um toque de caixa e um

canto e as meninas que iam fazer a cena, aqui no grupo a gente não tinha pessoas que tocassem caixa (...) Na época Tássio (...) conversou com uma senhora e ela disse “eu tenho a pessoa ideal pra fazer isso pra vocês”. Aí mandou Dona Teté procurar a gente. Aí Dona Teté veio, aí ensinou as meninas a tocar caixa, só que elas não conseguiram, depois de um mês mais ou menos, elas não conseguiram tocar e cantar né, então a gente terminou convidando Dona Teté a participar do espetáculo, e aí ela ficou aqui.

A partir de 1980, teria se iniciado o contato entre Dona Teté e o Laborarte, aprofundado no decorrer dos anos:

Isso foi em 1980, no espetáculo ‘Passos’. E esse espetáculo a gente viajou várias vezes pro interior, pra vários interiores apresentando esse espetáculo e Teté começou a viajar com a gente, começou a ter essa ligação com o grupo mesmo, começamos a pensar em outro espetáculo, ela já também começou a ser pensada dentro do outro espetáculo, porque logo a gente percebeu a artista que ela era né, aí a gente já começou a pensar numa cena com ela.

Sobre o histórico do cacuriá no Laborarte, Nelson relata:

E aí quando foi em dezembro de 1980,(...) a gente faz sempre uma festa de confraternização, aí nessa festa de confraternização rolava tipo um jantar depois a gente ficava brincando, rolava música, quando nessa estória Teté disse: “eu vou ensinar uma dança bem gostosa pra vocês”, aí tocou o cacuriá. (...), resultado, a gente ficou brincando o cacuriá aqui de 80 até 86, a gente fazia o cacuriá assim, só na brincadeira, tinha festa aqui no Laborarte aí a gente “vamos brincar o cacuriá!” aí Teté tocava e a gente dançava, brincava, ela ensinava os movimentos (...) Então sempre acontecia muito isso, a gente fazia nas festas aqui e em festival de teatro onde a gente ia. Aí a primeira vez que entra em espetáculo, ela toca uma música, o pessoal de outro grupo convidou ela pra fazer uma participação num espetáculo que era poesia dramatizada, ela tocava uma música de

cacuriá, e também em 1985 quando a gente fez “Minha Pena Minha Vida” também tinha uma cena que ela fazia né, a gente incluiu a música do cacuriá.

O primeiro contato de Dona Teté com o Laboratório de Expressões Artísticas se dá por uma razão pontual: ensinar atrizes a tocar as caixas do Divino, habilidade que seria necessária em um espetáculo teatral que utilizava ritmos e cantos da cultura popular maranhense. Para que as atrizes conseguissem apresentar uma habilidade que lhes era estranha, foi convocado um agente “verdadeiramente popular”, que possuía um contato orgânico com as “tradições”, uma senhora negra e pobre, que era, entre outras coisas, caixeira da festa do Divino Espírito Santo. Porém, uma vez que as atrizes não conseguiram, no pouco tempo que tinham para pôr a performance em prática, dominar a habilidade necessária, foi encontrada uma solução prática e “terminaram convidando Dona Teté a participar do espetáculo”.

Com isso, iniciou-se a convivência entre ela e os artistas do Laborarte, gradualmente ampliada no decorrer das viagens do grupo. Os artistas do Laborarte perceberam que a solução encontrada havia dado certo, fazia sucesso, e “logo perceberam a artista que ela era”, começando a pensar em encaixá-la em futuras montagens. Nesse ínterim, outros grupos também a convidavam para participar de cenas de outros espetáculos que remetiam ao universo da cultura popular, dando sinais de que o fenômeno não era singular, mas uma tendência contextual²⁸.

Dona Teté, por outro lado, não estava passiva no processo, e também operava no sentido de “alargar seu espaço”. No decorrer do tempo e da convivência, propõe ao grupo ensinar-lhes uma dança nova, e ensina a dança do cacuriá. De 80 a 86 o grupo - Dona Teté e artistas do Laborarte - fazia o cacuriá “só brincando”, em momentos de informalidade. Em 1986, por razões pragmáticas, os artistas do Laborarte começam a pensar em oficializar a brincadeira, transformando-a em nova produção da casa. Segundo Nelson,

Neste período também eu era tesoureiro da Confederação Nacional do Teatro Amador, de 84 a 86, aí a gente vinha também numa discussão sobre

²⁸ Esse movimento de teatralização da cultura popular não só permaneceu como difundiu-se largamente. O cacuriá, apesar de ser uma tradição construída recentemente, é amplamente utilizado por grupos teatrais de diversas cidades brasileiras em peças que remetem às tradições populares. Eu mesma tive “aulas de cacuriá” para participar de uma peça teatral que remetia ao universo tradicional. Para mais diversos exemplos dessas utilizações do cacuriá basta fazer uma rápida pesquisa na internet.

a sustentação do grupo, de como é que a gente se mantém (...), porque assim, como até hoje é muito difícil se manter, porque a gente não tem nenhum apoio institucional, então naquele período ainda era muito mais difícil ainda. Então a gente começou a discutir em 85 a manutenção do grupo e sobre a interferência na comunidade. E o que a gente tinha de hábito era ter um, dois espetáculos montados, e esses espetáculos a gente ia periodicamente apresentando. Mas esses espetáculos, é lógico, não conseguiam manter a casa, e terminava sendo mantida por meio de um e de outro. (...) Então a gente começou uma discussão de estudar a teatralidade do período de festa no Maranhão. A gente aqui, nesse período de carnaval, como é que a gente se sustentava, como é que a gente ganhava dinheiro pra manter a casa? Nessa época tinha as oficinas, fazendo material de escola de samba, adereços, alegorias, chapéus, eu já não saía mais em escola de samba e, nesse período, quando começou essa discussão eu disse “pô, se a gente faz teatro, porque a gente não faz teatro também no carnaval?”(...) E essa discussão se estendeu. Como a gente começou a trabalhar essa coisa do período de festa no Maranhão, então a gente montou, em 86, ‘Os Círculos da Folia’, que era um grande carnaval e um auto de natal. Quando a gente foi discutir a montagem do São João, a gente ficou em muita dúvida se a gente fazia o cacuriá, que era uma coisa já que a gente vinha fazendo informalmente, ou se a gente trabalhava em cima da quadrilha (...) E aí a gente fez o cacuriá, optamos por fazer o cacuriá, chamamos Teté, na verdade, essa discussão de fazer o cacuriá foi eu, Rosa (Rosa Reis, esposa de Nelson) e Idete,(...) e perguntamos pra ela (Teté) se ela topava fazer um cacuriá(...) Aí montamos o cacuriá em 86. Dos três espetáculos, foi o que teve uma repercussão imediata do público, teve uma aceitação muito forte.

Nelson fala sobre o sucesso da nova representação criada no Laborarte, diferenciando-a da “antiga” (cacuriá de Seu Lauro):

Em 86, quando começou, só existia o grupo do Seu Lauro. Ninguém fazia, a não ser Seu Lauro, ninguém fazia o cacuriá na verdade. A gente coordenou durante nove anos um arraial de São João aqui, que era o

arraial de Santo Antônio, era o arraial oficial da prefeitura né, do Estado, e todo ano a gente trazia o cacuriá de Seu Lauro pra dançar aqui. Um dado interessante, logo depois que a gente montou o nosso cacuriá e o grupo começou a ficar conhecido, Seu Lauro começou a vender muito cacuriá também, porque até então o grupo dele era um pouco tímido, só que quando ele ia, o povo falava “ué, eu quero ver é o cacuriá da velha saliente”, porque a Teté tem essa coisa de provocar mesmo né, tá lá, ela tem essa coisa do artista, sempre muito aberta pra falar as coisas “quero beber! Não tem catuaba nessa merda!” e tal, “Bora meu filho, vamo botar pra quebrar”, então ela tem esse gancho de quem comanda um espetáculo.

Nesse período, a gente já tinha assim, a forma da gente dançar, já tinha uma característica diferente da forma de dançar do Seu Lauro. Primeiro porque Seu Lauro é uma pessoa muito tradicional, muito rigorosa, né, tanto que ele fazia o espetáculo, ele ficava bem no meio da roda com um apito “piiii !”, “piiii !”, uma coisa assim, e, óbvio né, uma pessoa que naquela época já tinha 70 e poucos anos... e Teté já é diferente, ela sabe envolver o público, é ousada, provocadora, moleca, e dançava o que ela conhecia do carimbó de caixeira.

A figura de Dona Teté opera no sentido de dar legitimidade à nova representação:

A liberdade que a gente tinha de brincar uma pessoa com a outra, a gente terminou explorando mais essa coisa da sensualidade, que era uma coisa que Teté passava pra gente da forma dela né, que era o quê? que era o que ela conhecia do carimbó de caixeira. Se você for ver o carimbó de caixeira, essa coisa do rebolado, essa coisa do duplo sentido, essa coisa da insinuação, da sensualidade, tá tudo ali, no carimbó de caixeira. Talvez por isso Teté era mais saliente do que as outras pessoas (do cacuriá de Seu Lauro) na forma de dançar, porque ela conhecia realmente, ela participava do carimbó de caixeira, tocava caixa nas festas do Divino, era caixeira do Divino (...). Aí, com essa coisa do teatro, a gente já tinha desenvolvido essa coisa mais teatral, de brincar com a paquera, porque na verdade quando Seu Lauro fazia a brincadeira eram algumas pessoas mais velhas

né, e uma garotada. Que, é aquela coisa que eu brigo muito aqui, de nego dançar olhando pro nada, olha pra baixo, masca chiclete, quer dizer, aprende a fazer a coreografia mas não dança.

Podemos encontrar nesse discurso a reivindicação por uma certa similitude entre a representação e o real, que daria legitimidade à representação e teria sido obtida através de dois processos hermenêuticos: o primeiro seria o realizado por Dona Teté, que, enquanto caixeira do Divino – e, portanto, devidamente autorizada - teria ensinado ao grupo uma espécie de “sentido verdadeiro da dança do cacuriá”, passando ao grupo, “do jeito dela”, alguns elementos emblemáticos essenciais que estariam na base da criação do cacuriá - o carimbó das caixeiras - como “a sensualidade, o rebolado, a coisa da insinuação, do duplo sentido”. O segundo seria o realizado pelos próprios atores do Laborarte, que “como já tinham desenvolvido mais a coisa teatral, de brincar com a paquera, exploraram mais a coisa da sensualidade”, enfatizando essa suposta ‘essência’ e aperfeiçoando, de certa forma, a representação do cacuriá, já que os integrantes do grupo de Seu Lauro “dançavam olhando pro nada, mascando chiclete”, “faziam a coreografia mas não dançavam”, apontamento assim uma espécie de falta de profissionalismo que de certa forma os desautorizaria enquanto representantes do “sentido” da dança. No decorrer do tempo, o cacuriá do Laborarte foi sendo “aperfeiçoado”:

Aí a gente foi trabalhando assim, a proporção que a gente foi fazendo todo ano, a gente foi começando a discutir também mais aprofundadamente essa coisa da linguagem do cacuriá. Aí uma das coisas que a gente tinha percebido, por exemplo, vestimenta, na verdade Seu Lauro praticamente repetia ou fazia uma coisa muito parecida com o Tambor de crioula. Segundo Teté, primeiro ele usou um vestido muito comprido, aí as mulher reclamaram. Depois foi tipo o Tambor, blusa neutra e saia rodada, essa coisa toda. Aí começamos essa discussão, sentamos com o Cláudio Vasconcelos (conhecido artista plástico de São Luís) e conversamos com ele, e até hoje ele faz o figurino do grupo. (...).

Aí Teté foi começando a trazer novas músicas. No primeiro disco que a gente gravou (vinil), a gente usou os instrumentos harmônicos, mas as pouquíssimas intervenções que tem são tão lá no fundo que quase não tem

interferência nenhuma. Então a gente percebia que o disco, sem a dança, só a música, ele não te passava a idéia da dança, do folgado, da brincadeira. Então a gente falou, oh, o registro a gente já fez, o registro tá lá e tudo, agora vamos fazer com que quem ouça o disco tenha idéia dessa brincadeira, dessa coisa da molecagem que é o cacuriá. Aí a gente já conversou com Guto Arenaldo, colocou isso. E aí o resultado com os instrumentos harmônicos ficou tão bom que a gente nunca mais quis mudar. A gente fez um vinil e dois cd's com esse que a gente tá lançando agora.

No decorrer do tempo, eles começaram a “trabalhar de forma mais profunda a linguagem do cacuriá” no sentido de sofisticar cada vez mais a manifestação. Assim, para mudanças no figurino (pois Seu Lauro “praticamente repetia uma coisa muito parecida com o tambor de crioula”), chamaram um reconhecido artista plástico de São Luís. Para sofisticar o aspecto sonoro, também convocaram um profissional e inseriram instrumentos harmônicos que “passariam mais a idéia da brincadeira”, num interessante movimento em que a manifestação é transformada para que possa parecer-se mais a ela mesma.

2 - Caracterizando o “Cacuriá de Dona Teté”

I

Boa noite, minha gente

Foi agora que eu cheguei

Fui chegando, fui cantando

Se é do seu gosto eu não sei

Lera chorou

Lera chorou

E eu te disse, Lera

Vão te tomar seu amor

O coco, para ser coco

Deve ser coco inteiro

E o homem, para ser homem
Ele deve ter dinheiro

Lera chorou...

Nunca vi carrapateiro
Botar cacho na raiz
Nunca vi rapaz solteiro
Ter palavra no que diz

Lera chorou...

Essa é uma música de cacuriá composta por Dona Teté. A partir do Cacuriá de Dona Teté, a dança do cacuriá sofre mudanças técnicas. Passa a ser dançada “coladinho”. No decorrer das coreografias, os pares se abraçam e encaixam as pernas colando as virilhas, para então requebrarem juntos, num movimento redondo intenso. A título de exemplo, ilustraremos a coreografia da “Mariquinha”:

II

Mariquinha morreu ontem
Ontem mesmo se enterrou
Na cova de Mariquinha
Nasceu um pé de fulo

Ai minha beleza
Vamos dar um baile no salão da baronesa ai meu Deus!
Aaai!

Da mesma forma vista anteriormente, os pares estão um de frente para o outro, alternando passos à frente para a esquerda e para a direita, de forma cruzada. No refrão, ambos giram. No momento do ai, ao invés da “punga”, o casal rebola colado, o homem segura uma das pernas da mulher rente a seu corpo, para ficar “melhor encaixado”, num movimento redondo longo: “aaaai”; a expressão facial, trabalhada cuidadosamente nos ensaios e oficinas, denota

Uma Nota Dez

As apresentações folclóricas maranhenses foram pontos altos da semana, sem dúvida. Especialmente, na cerimônia de encerramento, a apresentação do Divino Cacuriá de Dona Teté. Um espetáculo!

O show, que começou com uma coreografia meio mágica com um balanço que lembrava uma embarcação no mar... desencantou em uma profusão de requebros e malícias, com uma sensualidade tão intensa que deve ter deixado rubro o Bastonário da Ordem dos Engenheiros de Portugal, engenheiro Fernando Santo (que estava acompanhado da esposa Maria do Céu). Afinal, em Portugal o folclore é lindo, mas infinitamente “melhor comportado”! (relatório SOEAA2004 – www.eniopadilha.com.br).

Assim, o “rebolado debochado” descrito por Taruga ao se recordar da performance de Dona Maria Dividinha cedeu lugar a um rebolado onde a manifestação da sensualidade é uma preocupação levada bastante a sério, sendo ainda o principal significado da performance.

3 – Apropriação e Conflito

Já em 1987, o Laboratório de Expressões Artísticas fez o “Projeto para o Registro Fonográfico da Dança do Cacuriá”. De acordo com o projeto arquivado no Laborarte, o objetivo era:

registrar a dança do cacuriá enquanto exemplo autêntico da maneira espontânea de o nosso povo se divertir; contribuir para a divulgação e preservação dessa dança face a atual situação em que se encontra, no que diz respeito à sua sobrevivência (...).

Essa situação seria o fato de que:

atualmente, na ilha de São Luís, tem-se conhecimento de apenas dois grupos de cacuriá, que se apresentam no período das festas juninas, o cacuriá de Seu Lauro, da Vila Ivar Saldanha e este, de Dona Teté. Um registro amplo dessa forma popular de manifestação artística se faz necessário e urgente, diante das transformações econômicas e sociais a que a humanidade está sujeita ao longo dos tempos (...) ²⁹.

²⁹ “Projeto para registro fonográfico da dança do cacuriá”. Laborarte – Laboratório de Expressões Artísticas. Abril – 1987. São Luís – MA.

Essa nova apropriação gerou um grande mal-estar entre a família de Dona Elisene perante Dona Teté/Laborarte, fazendo com que Seu Lauro e Dona Filomena cortassem relações com a antiga companheira de grupo e, posteriormente, parassem de apresentar o cacuriá, insatisfeitos com o rumo que a brincadeira havia tomado. Na entrevista arquivada no CCPDVF, Seu Lauro comenta sua indignação:

O cacuriá quem trouxe pra cá pra São Luís do Maranhão fui eu. Isso em 1972, o primeiro ano que eu fiz cacuriá. Brinquei seguramente uns 15 anos o cacuriá. Me aborreci com o cacuriá justamente com o pessoal do Laborarte, eles copiaram o cacuriá e começaram a fazer. Dona Teté começou a ensinar essa depravação que ela faz aí. Teté foi minha caixeira, essa depravação que ela anda fazendo aí, que aquilo ali... (...) Ela veio configurando uns 4 a 5 anos comigo, aí eles copiaram, gravaram, aí o povo fizeram no Laborarte, levaram ela pra lá. Ela que anda ensaiando essa imoralidade, de modo que quando eu disse que ia largar o cacuriá, Dona Zelinda, muita gente me deu conselho pra não largar, eu disse “não, eu vou largar, eu tô muito aborrecido com Dona Teté, com esse pessoal todo”. Porque o cacuriá é uma brincadeira séria, aquilo é uma brincadeira religiosa, não é aquilo que Dona Teté faz. Cacuriá é uma festa do Divino Espírito Santo, porque imperador, imperatriz, mordomo régio, a corte, as caixeiras, ninguém brinca nada. Então, quando chega segunda-feira derruba o mastro, terça-feira, então nós íamos, justamente aí que nasceu o cacuriá, nós fazia o carimbó achulado pra esse pessoal brincarem, o pessoal da corte, as caixeiras, aí foi que nasceu, aí foi que eu tive o cacuriá. Cacuriá eu trouxe do interior de Guimarães, de um lugar chamado Baiacú.

E em outra entrevista:

Eu vi o cacuriá, brinquei 20 anos, Dona Teté foi minha caixeira. Dona Teté, hoje em dia nasceu lá no Laborarte esse cacuriá que eu fico revoltado com aquilo quando eu vejo, mas fico revoltado mesmo... Um dado dia lá no terreiro cidade eu fui lá pra fazer duas apresentações, eu fiz

uma, eles foram fazer outra, eu fiz a outra e assisti lá um... aquilo não é... a pessoa tenha um pouquinho... não chame uma brincadeira daquela pra porta da sua casa porque é imoralidade, porque é imoral, cacuriá não é aquilo, cacuriá é uma festa séria, uma coisa religiosa, uma brincadeira séria. Então eu resolvi largar, justamente então passei a fazer o baião-cruzado (...)”

Aqui podemos nos remeter novamente às palavras de Carvalho e Segato (1994: 6/7), quando se referem à apropriação, por discursos de segundo grau, para a negociação de identidades de universos simbólicos de primeiro grau: “É justamente na articulação dos discursos de segundo grau que devemos observar com atenção como são mascarados os mecanismos de formação e legitimação dos cânones ou corpi de uma tradição musical”. E também às palavras de Hobsbawm, quando nos diz que o estudo das tradições inventadas esclarece bastante as relações humanas com o passado (1997: 21): “Isso porque toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações. Muitas vezes, ela se torna o próprio símbolo do conflito”.

Assim, a tradição do cacuriá em São Luís está legitimada enquanto desdobramento da festa do Divino Espírito Santo, particularmente do carimbó das caixeiras. A continuidade com esse passado histórico apropriado está intimamente entrelaçado ao universo simbólico de primeiro grau. A tradição discursiva de segundo grau retroalimenta o discurso nativo de Seu Lauro; está intrinsecamente mixada à sua emoção e à sua racionalidade. Ele entende que o cacuriá é uma brincadeira religiosa, pois vem do festejo do Divino Espírito Santo; possibilitava que não só as caixeiras, mas imperador, imperatriz, mordomo régio, a corte, todos que durante o festejo do Divino “não brincavam nada” participassem do festejo do festejo. Assim ele legitima o surgimento do cacuriá. Já para Nelson Brito, a sensualidade, a insinuação e o rebolado teatralizados e enfatizados na performance do Laborarte estariam legitimados no carimbó das caixeiras:

(...) então a gente pegou muito essa coisa da brincadeira, da sensualidade, da provocação, da paquera, que é uma coisa que tá nessa base lá no carimbó de caixeira.

Seu Lauro enfatiza o aspecto religioso da dança, relacionando-a a festa do Divino Espírito Santo. Nelson Brito enfatiza o lado “profano”, relacionando-a ao carimbó das caixeiras. Nas

palavras de Foucault (1996: 27), “conhecer um universo ou sujeito escolhido deve ter como princípio norteador as relações de luta e poder na qual está imerso”.

O laço com esse passado simbólico e uma questão delicada ligada a um sentimento de direito autoral geraram um conflito crônico, onde um dos lados foi mais forte.

4 - A Trajetória de Dona Teté

O grande sucesso alcançado pelo cacuriá do Laborarte solidificou definitivamente a trajetória de Dona Teté como A grande representante do cacuriá. Um site da internet traz referências sobre “the queen of cacuriá from the distant state of Maranhão”³⁰. Outro aponta que no período junino maranhense “ganham força a dança do Lelê, dança do carço, cacuriá de Dona Teté e outras manifestações típicas que fazem de São Luís um vibrante festival”³¹. Alguns epítetos, como “divina representante do cacuriá” ou “primeira dama do cacuriá” são comuns para apresentá-la. O ‘cacuriá de Dona Teté’ já fez apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro, Distrito Federal, Mato Grosso do Sul, Goiás, Pernambuco, Tocantins, Bahia, Portugal. Em fevereiro de 2004, Dona Teté foi homenageada pelo grupo AfroReggae com o prêmio Orilaxé na categoria cultura popular, quando concorreu com mais de trinta artistas de todo o país.

A primeira vez que visitei o Centro de Cultura Popular, ao perguntar a uma estagiária que lá trabalhava sobre o cacuriá, ela me informou que “quando se fala em cacuriá, aqui a gente só tem a referência do cacuriá de Dona Teté.” (apesar dos 24 grupos cadastrados pelo CCPDVF). Uma antiga integrante do cacuriá de D. Teté me informou que “tem uns 40 e poucos cacuriás, mas aqui é a matriz”. Outra, integrante recente, me disse que “aqui foi o primeiro cacuriá”. E ainda uma terceira me informou que “depois daqui, foi produção em massa”.

Certo dia, estava no Laborarte assistindo ao ensaio do elenco (forma como os integrantes e dirigentes referem-se aos dançarinos do grupo) quando chegou uma equipe de reportagem da TV Difusora para filmar a dança. Entrevistaram os dirigentes, Nelson Brito e a conhecida cantora maranhense Rosa Reis, esposa de Nelson que toca caixa no cacuriá. Dona Teté não estava presente. A reportagem, transmitida pela televisão no dia primeiro de abril de 2004, referia-se ao cacuriá como “Uma das danças mais sensuais do Maranhão (...)”.

³⁰ www.hairyeyeball.net/blag/archives/cat_lingua_gringa_html

³¹ www.ajsolardaspedras.com.br/dicadomes.html - 8/7/2004.

Brincadeira descompromissada das festas populares” que “nasceu em 1973, através de um artista popular chamado Seu Lauro” mas “no início era só uma brincadeira” e “em 1986 criou força (...). (e) “Hoje, são 35 pessoas, entre dançarinos, caixeiras e músicos”. Esta associação automática cacuriá = grupo de Dona Teté é assunto recorrente entre os líderes de outros grupos que, mesmo quando criticam-na, não podem fugir a ela. Em conversa com Dona Zelinda, ela também fez uma referência explícita a esta questão:

Hoje em dia, tem gente que diz assim: Dona Teté foi quem criou o Cacuriá, não, ela não criou nada, ela viu lá, foi levada por Seu Lauro quando era caixeira do Divino e aprendeu a batida e aqui os colégios chamavam ela, eu mesma chamei pro colégio da minha filha várias vezes pra ela ensaiar. E aqui o Laborarte tem um trabalho muito interessante, chamou Dona Teté pra ensaiar lá e tocar, e via Nelson Brito/Laborarte foi que ela ficou conhecida.

Ela me disse que “Dona Filoca também trouxe outras brincadeiras, mas só o cacuriá caiu no gosto do povo”. Perguntei a ela o motivo, e ela me respondeu que era porque “*Dona Teté é uma mulher de personalidade muito forte, gosta de tocar caixa, e aí teve a sorte de Nelson pegar Dona Teté, que é uma moça de personalidade muito forte, e aí juntou ela com esse laboratório de expressões artísticas e foi fantástico*”. Assim, a performance dos diversos grupos populares da periferia de São Luís parece revestir-se de uma certa invisibilidade para os agentes oficiais.

No site da Fundação Municipal de Turismo de São Luís, uma foto do cacuriá de Dona Teté ilustra a página sobre os encantos da cultura popular maranhense:

Se existisse uma engenhoca para medir o alto astral, algo como um termômetro da alegria, o ludovicense (isso mesmo, é assim que se chama quem nasce em São Luís) bateria no pico. Taí um povo que sabe viver. O espírito leve, a mistura racial e a natureza generosa geraram um estilo de vida singular, em que a cultura popular ocupa lugar de destaque. Você pode, por exemplo, estar passeando pelo centro histórico apenas para tomar a brisa, como faziam os habitantes da área 200 anos atrás, e... zapt! De repente será atraído por uma roda de cacuriá, tambor de crioula, lelê... (www.saoluis.ma.gov.br/fumtur/3.htm - 27/12/2004)

Um e-mail circula na internet sobre a identidade ludovicense:

Tu és ludovicense quando:

(...)

- tu já dançaste pelo menos uma vez na vida o cacuriá na escola, em dia de festa de São João.

(...)

- Tu sabes quem é Antônio Vieira, Patativa, Dona Teté.

Assim, a recente tradição do cacuriá está solidificada como um entre os vários elementos que constituiriam a identidade ludovicense. E apesar da ampla difusão e do singular surgimento, a referência concentra-se em um único núcleo: o cacuriá de Dona Teté.

5 - A fala de Almerice

Após um comentário sobre a trajetória de Dona Teté através de terceiros, é importante olharmos para seu percurso visto por ela própria. Isso nos ajudará a compreendermos melhor a relação entre ela e o Laborarte e entre ela e Dona Filomena e Seu Lauro, ambas relações que foram determinantes no curso da tradição do cacuriá, que aqui investigamos.

Estive conversando com Dona Teté algumas vezes, tanto no Laborarte quanto em sua casa, no bairro do João Paulo. Marcamos algumas entrevistas, mas todas as vezes ela desistiu em cima da hora, dizendo que havia surgido um compromisso ou que não sabia que eu pretendia usar o gravador, que não sabia falar da história do cacuriá, que o dia estava um pouco atribulado e seria melhor marcarmos outro dia. Desconfio que o fato de ter lhe dito que vinha de Brasília e conhecia Dona Elisene não a deixou à vontade para conversar comigo, devido ao conflito delicado entre ela e essa família³². Embora simpática, percebi que ela não queria fazer a entrevista, e então respeitei.

Assim, além das observações pessoais que fiz das relações entre ela e o grupo, apoiei-me em uma entrevista com Dona Teté arquivada no CCPDVF e em um longo depoimento feito por ela à Inara Rodrigues, jornalista que integra como dançante e pesquisa o cacuriá de Dona Teté (com quem esta certamente possui uma relação de maior confiança, abrindo-se mais do que se abriria para mim) e que me cedeu gentilmente o depoimento integral. Neste, Dona Teté, cujo nome completo é Almerice da Silva Santos, explica sua trajetória:

³² Dona Elisene me contou que Dona Teté foi visitar Dona Filomena no hospital, um pouco antes desta falecer. Dona Filomena, mesmo bastante doente, pediu a Dona Elisene que não a deixasse entrar, pois não queria vê-la

Eu comecei com Seu Lauro há muitos anos, quando ele colocava boi. Eu sempre ia na casa dele, nas festividades de pastoral, cantava ladainha pro Menino Jesus e pra Santo João. Em 1950, ele me convidou pra sair na turma (bloco de carnaval). Eu participava de todas as festividades dele, só não da quadrilha. Era bem em frente onde era a rodoviária antiga. Era lá de frente que ele morava. Nessa época comecei a participar das festinhas dele. Minha neta saía na quadrilha e quando foi em 1963 eu saí no lelê. Em 1973 eu fui pro Rio de Janeiro com ele. A gente foi cantando, fomos representar o Maranhão lá. O prefeito, nesse tempo, era o Beckman. Como Seu Lauro era folclorista, então nós fomos representar o Maranhão lá. (...) Quando a gente chegou aqui, ele me disse: Sabe Teté, eu queria pra ti sair na turma e depois da turma tu vais brincar com a gente tambor de crioula. Eu disse: Sô, eu não sei se eu vou dançar tambor de crioula. Aí ele falou: uma senhora esteve aqui pra nós representar o Maranhão lá fora e eu quero levar umas pessoas que saiba dançar tambor. Eu disse: Sô, eu não sei dançar tambor, mas eu vou lá. Aí eu fui. Dancei com eles em 73 e quando chegou aqui, Dona Zelinda Lima, que era presidente do folclore no Maranhão, não sei se inda é hoje, disse pra Seu Lauro, que era cumpade dela: Ah, Lauro, eu preciso que o senhor faça uma coisa nova porque só tem quadrilha e já ta muito enjoado. Então ele foi lá pro interior dele, Guimarães, Cururupu, não sei pra onde, e quando chegou aqui ele criou essa dança de cacuriá. O nome ele trouxe de lá, mas nunca ensinou pra ninguém, nunca explicou o que era, o que significava a palavra cacuriá.

Sobre “o sagrado e o profano” no cacuriá, Dona Teté explica:

A participação do cacuriá vem da festividade do Divino, que tem as músicas da festividade. E o pessoal diz que é uma dança profana, mas é uma dança religiosa e chamam profana porque a gente rebola muito. Na festa do Divino, tem a missa no domingo, derruba o mastro segunda-feira, fecha a tribuna e entrega as posses. Terça-feira é que é o carimbó, que ele (Seu Lauro) fez em cima o cacuriá.

“de jeito nenhum”. Esse fato indica a gravidade na ruptura do relacionamento; cuja causa, entre outras, envolve diretamente a história do cacuriá.

Dona Teté descreve o cacuriá de Seu Lauro:

Então a gente ficou trabalhando com ele, era uma dança de roda e cordão. Era vestido de senhora, não é como é o nosso cacuriá hoje, que é tudo de breque né? E lá não. Era sapatilha. Nesse tempo se chamava conga né? Hoje diz que é sapatilha... Era tudo de conga, era de vestido, vestido comprido com anágua. A gente não dançava assim, transparente como se dança hoje. Era vestido de manga, pescoço fechadinho... era muito bonitinha a brincadeira dele. Ele criou o cacuriá em cima do trabalho do Divino Espírito Santo. Ele fazia festa do Divino, pastoral, tambor de crioula, bumba-meu-boi, tudo ele fazia. Em 73 ele criou essa dança. Sei que foi pro Santo João, agora o dia eu não sei.

... e relata sua ida ao Laborarte:

Em 80 eu fui pro Laborarte ensinar um toque do Divino pruma peça de nome 'Passos'. Então eu fiquei trabalhando com eles no Laborarte porque quando foi na época da apresentação, na hora H faltou uma menina e eles me convidaram e eu fiquei trabalhando. Quando tinha uma festinha ou qualquer outra coisa eles diziam: Ei Teté, vamo dançar um cacuriá? Então eu pegava a caixa, tocava e botava eles pra dançar e rebolar. A mesma coisa que eu dançava lá em Seu Lauro eu dançava com eles. Quando foi em 82 eu tive um aborrecimento com a mulher de Seu Lauro, por causa de uma coisa que ela me disse, e resolvi sair. Porque eu sou assim, se eu tiver trabalhando em um lugar e eu me sentir mal naquele ambiente, eu saio caladinha. Não digo nada, não brigo, apenas saio caladinha e nunca mais volto lá. Porque é desse jeito que eu sou. Nessa época a gente ia pra Fortaleza. Ele mandou me chamar e eu disse que não ia pra fortaleza. Mandei a roupa e fiquei no Laborarte.

Dona Teté conta como começou a difundir o cacuriá, inicialmente em escolas públicas:

Quando terminou a peça ‘Passos’ teve o projeto Prodiarte. Então o Tácito Borralho me convidou: “Vem cá, vamos botar uma brincadeira pras crianças, pra não perder as raízes, porque hoje o povo não quer saber de brincar e cantar. Vamos botar um cacuriá”. Então eu comecei um cacuriá com crianças nos colégios Duque de Caxias, Benedito Leite... o primeiro cacuriá que eu botei foi em 82, com os meninos do Benedito Leite. A gente ensinava por aí, por esses colégios. Dia de sábado não tinha colégio, a gente ia pra lá pra ensaiar com as crianças. Tinham duas professoras com a gente, porque eu não era professora, não estudei o que desse pra eu me formar (...). Depois a gente foi trabalhar no Polivalente. Quando ia ensaiar, pedia duas horas de folga pra minha patroa, deixava a roupa toda no sabão e ia pro Polivalente. Graças a Deus trabalhei quatro anos com criança e foi muito bem aproveitado.

Sobre a oficialização do cacuriá no Laborarte, o sucesso e a difusão da dança, ela relata:

Quando terminei o Prodiarte eu já tava trabalhando nas peças do Laborarte, no teatro, então Nelson Brito me perguntou: Teté, vamos botar um cacuriá? Eu disse: vamos! Foi aí que a gente começou a trabalhar, em 86, e estamos até hoje. Tem diversos lugares, muitos lugares aí fora que já tem cacuriá. Todo lugar que eu chego e canto cacuriá, o pessoal tão cantando comigo, tão botando cacuriá. A maioria do povo que trabalhou comigo no Laborarte, que começaram comigo, bem poucos inda tão, todos têm seu cacuriá.

Seu Lauro morreu no mês de março, mas o ano eu não lembro. Depois que eu saí de lá e botei o meu cacuriá, Cecília também saiu e fez o dela, que é esse da Vila Palmeira. Depois da gente, o povo começou a botar cacuriá. Começou assim: o pessoal ia lá no Laborarte, aprendia lá, ia na minha casa pedir informação sobre as roupas, pra eu cantar as músicas, eu cantava, eles gravava e aprendia.

Lá no Seu Lauro ele não ensinava ninguém, era só o pessoal do grupo. Eu quero é que o povo aprenda porque amanhã, quando eu morrer, vão dizer: Isso aqui que eu danço, que eu ganho o meu pão de cada dia, foi Dona Teté quem me ensinou. E eu fico satisfeita.

E orgulha-se de seu percurso:

Em todo lugar que eu chego tem um cacuriá e eles me tratam como uma rainha. Eu fico tão convencida e satisfeita! Porque isso foi uma coisa que eu aprendi olhando. Não teve um pra dizer assim: Teté vem aqui que eu vou te ensinar, não! Eu aprendi olhando e ouvindo. Eu aprendi a tocar caixa olhando e fugindo lá de casa por debaixo de uma cerca pra espiar o pessoal tocando pra eu aprende... (...)

O primeiro cacuriá que teve fora foi no Rio de Janeiro. Foi Fernando Mendonça que levou.(...) Foi o primeiro cacuriá que eu fiz no Rio. Foi uma beleza! Eu parecia uma rainha. Eles me deram uma caixa e eu toquei e cantei. Foi muito bonito!

Dona Teté demonstra sua preocupação em diferenciar o seu cacuriá do de Seu Lauro. Em entrevista concedida ao Centro de cultura Popular Domingos Vieira Filho em junho de 1990, ao ser indagada sobre o surgimento do cacuriá, Dona Teté respondeu:

Eu não sei nem dizer como é que surgiu... cada época ele surge de um jeito, né minha filha.. (...) Eu trabalhava com Seu Lauro, lá na Vila Ivar Saldanha. Depois eu me afastei de lá (...) então eu criei com outro cacuriá, diferente do dele lá. (...)As músicas, de lá só tem duas, aliás tem três, as outras todas foi eu mesma que criei né meu filho, porque se não não tem graça! A gente trabalha num lugar e tem um pessoal que trabalha de um jeito, e depois a gente vem daquele lugar e traz aquilo de lá tudo pra cá! Quer dizer que aí o de lá perde o valor não é? Então ele tem as músicas, as cantiga dele, ele tem o jeito de dançar dele. E nós temos o nosso.

E descreve para Inara Rodrigues um pouco mais essas diferenças, ressaltando suas contribuições individuais:

No cacuriá de Seu Lauro não se rebojava. Só um par, que era eu e Seu Liquito e o irmão de Dona Margarida Mota com uma moça que eu chamava de Menina. Nós dois era quem marcava a Mariquinha, mas o

resto não. Eles dançavam, dançavam bonitinhos, mas não era se rebolando como o povo rebola hoje. Não era assim. O cacuriá daqui tem novas coreografias, cada música é uma coreografia. Lá, ele exigia que você, na Mariquinha, não dançasse um pra aqui e outro pra acolá. Era um passo certo, só na pancada da caixa se marcava o passo. O pé da gente e o braço a caixa marcava. Na hora do “minha beleza” a gente dançava, dançava, mas não era se rebolando. Só a gente que era mais saliente, eu e Liquito (...) Depois que morreu uma senhora, a esposa dele me botou pra cantar, achava que eu tinha a minha voz melhor, porque dantes eu cantava, hoje eu gargarejo, né minha filha? Mas dantes eu cantava. Então mudou muito. As roupas eram de manga três quarto, no folho, o vestido não era decotado, com os ombros de fora. Era vestido mesmo, não aparecia barriga, nada. Saia franzida, ou de prega ou de paia, mas sendo que era vestido.

Hoje, a música dele que eu sempre cantei era “Mariquinha”, “Jacaré”, a “Ladeira”, “Cabeça de bagre”, sendo que o “Cabeça de Bagre” dele é de uma música e a gente canta de outra. Cada uma coisa que canta, a gente canta diferente, porque no lugar da “Saia”, a “Saia” é uma música de Bambaê e ele botava “Catarina”: “Catarina abana fogo sinhá...”, a caixa batia e a gente batia os abanos um com o outro, de frente. Foi aí que eu botei o “Saia” que justamente a gente bate diferente. No lugar do “cabeça de bagre”, que o dele é “cabeça de bagre, jererê água levou, jererê água levou...”, o meu eu botei “cabeça de bagre não tem que chupar, cabeça de bagre não tem que chupar, joguei anzol n’água peguei acará...”. É uma cantiga de antigamente, de caroço, de carimbó. E aí eu fui botando outras músicas, como o “Quirino”, que é de carimbó, a “Bananeira”, “Rosa Menina”, tudo isso não era dele. Só quem canta as músicas dele todinha é Cecília. (...)

Eu só tiro as músicas e é Nelson, Rosa e os outros que criam as coreografias. E aí eu vou criando uma coisinha e outra. A “Valsa” também era do bambaê. Eu fui tirando das viagens, eu viajei muito, pra São Vicente, Cajapió e eu aprendi muita coisa e tirei muita música de bambaê. Aí eu boto as músicas... agora o “Lera” foi uma música que me veio

assim... e eu tirei. Me veio a música e eu botei os versinhos, porque justamente eu boto uma música popular e faço os refrões, as letrinhas, pra ficar rimado, pra não ficar pé quebrado e aí eu vou botando as coisas. Assim que é.

E comenta a indignação de Seu Lauro:

Ele me botou no jornal, dizendo que eu tinha desclassificado o cacuriá, porque era um escândalo, porque tinha uma dançarina que sempre dançava com umas calcinhas pequeninhas, ou até sem. Ele viu a gente dançando e ficou doido de raiva. Nesse dia ele foi apresentar Bandeira do Divino, era até no arraial de Zé Raimundo, e ele tava lá. Mas nós dançamos primeiro e quando ele viu, chega ele ficou... porque ele era muito puritano, ele não gostava de nada assim que fosse escandaloso, ele não gostava. Então ele me botou no jornal, que eu tava escandalizando o cacuriá. Ele ficou mal comigo, malzinho, que desde essa época ele não falou mais comigo. Eu nem dando bola pra ele. Também eu nunca falei mal dele, sempre dizendo “eu aprendi lá”.

Marise Glória Barbosa (2002) aponta que a relação entre caixeiras e donas e donos de festas do Divino inclui agrados e compromissos. O agrado não se restringe a coisas materiais. O agrado envolve relações sutis de reconhecimento das necessidades pessoais, e da competência. Esclarece que é importante para as caixeiras, que conduzem ritualmente o culto festivo, o reconhecimento de sua importância pelos donos de festa, e fala acerca de ‘conflitos surdos’ freqüentemente existentes entre caixeiras e festeiros, com os quais as caixeiras disputariam seus espaços de poder. Para essa reflexão, apóia-se em Certeau (apud. Barbosa: 225), referindo-se à tática como ação calculada, determinada pela ausência de um lugar próprio:

A partir dessa ausência de um lugar próprio, as caixeiras agem no espaço do outro que domina, e possui a estratégia. Elas agem dentro do campo de visão do oponente, e se utilizam de astúcia e bom humor para construir seus espaços de poder.

Sensíveis a essa ótica, podemos compreender a importância deste trecho da fala de Dona Teté:

(...) Eu fui pro cacuriá depois de grande. Eu já tava com cinqüenta e poucos anos. Eu saía na turma mas ninguém nunca me conheceu... só depois do Laborarte... Porque chegava gente de fora, porque vivia cheio de turista na casa dele (Seu Lauro), mas ele nunca disse: Essa aqui é Teté, que reza, que toca caixa, que fecha tribuna na minha casa. Ele nunca disse isso. Chegava, ele levava os dele, filho, sobrinho, mulher, mas a gente que trabalhava com ele, ele nunca apresentou pra ninguém. Depois que tô no Laborarte, todo mundo me conhece, o mundo em peso me conhece. Mesmo quem não me conhece, conhece a minha voz, o meu retrato, e quando chega uma pessoa Nelson me apresenta. Eu tenho a minha história.

Indo trabalhar no Laborarte, Dona Teté encontrou o reconhecimento que não encontrou enquanto caixeira de Seu Lauro, construindo sua história, ampliando seu espaço de poder. Esse espaço de poder, no entanto, não é absoluto, mas fruto de uma negociação tácita que envolve trocas simbólicas, como veremos a seguir.

Apesar da importância desse aspecto simbólico, não podemos deixar de falar, também, em outro aspecto não menos importante. Nas palavras de Barbosa, ao ressaltar a condição de pobreza em que vivem as caixeiras:

As caixeiras estão na festa também, embora principalmente, porque são devotas do Divino, mas não só. Elas têm sua sobrevivência associada à sua participação nas festas. (...), nas palavras de uma caixeira: O Divino é quem me veste” (2002:225).

E, nas palavras de Dona Teté:

Hoje, se eu tenho essas coisinhas, se eu tenho essa casinha, ajudo meus filhos, meus netos, é com o cacuriá, o trabalho do cacuriá.

6 - Cacuriá no Laborarte – Observações do Dia-a-Dia

O Laborarte oferece oficinas de capoeira, tambor de crioula, cacuriá. Promove eventos culturais em datas comemorativas na cidade, realiza espetáculos teatrais. De acordo com Nelson Brito, diretor e administrador do espaço, “o *Laborarte tem por objetivo difundir e valorizar a cultura popular, trabalhar pela construção de uma identidade cultural*”.

Ressaltando a importância do Laborarte para a vida cultural na cidade, Nelson apontou a relação entre o cacuriá e à construção dessa identidade cultural, informando a mim que no ano de 2003 teria sido realizada uma pesquisa pelo SEBRAE sobre quais seriam as manifestações que mais identificariam a cultura maranhense. O resultado apontaria o bumba-meu-boi em primeiro lugar, o tambor de crioula em segundo e o cacuriá em terceiro. Essa informação, no entanto, não foi confirmada a mim pelo funcionário do SEBRAE, que me informou que a pesquisa ainda não havia sido concluída até aquele momento, e nem estava disponível para consulta.

Enfatizando a visibilidade do cacuriá do Laborarte, Nelson diz que “*antigamente, as pessoas vinham pro teatro e acabavam indo pro cacuriá. Hoje a coisa é inversa. As pessoas vêm pro cacuriá e terminam indo pros outros espetáculos. O cacuriá é o espetáculo mais conhecido da gente*”.

Os integrantes do elenco do cacuriá são em sua maioria negros que moram em diferentes bairros, como Monte Castelo, Liberdade, São Francisco, etc. No momento em que estava em campo, havia três integrantes brancas no grupo: a filha de Nelson Brito, que exerce uma função de liderança nas performances, sendo a “cabeceira do cacuriá”³³; a jovem jornalista e também pesquisadora do grupo; e uma funcionária da Secretaria de Cultura do Estado.

Os integrantes mantêm uma postura bastante profissional, seguem a disciplina dos compromissos do grupo e preocupam-se com o trabalho corporal. Muitos participam do teatro e de outras danças. Um deles, após as oficinas de cacuriá, mostrou algumas vezes a

³³ O termo “cabeceira” é usado para indicar o “cabeça” da coreografia. Todos os grupos de cacuriá possuem um dançante que puxa as coreografias, que exerce a função de animar o grupo durante a performance e possui uma posição de destaque. Uma espécie de “capitão do time”. No grupo de Dona Elisene, essa função era exercida por um integrante que migrou do Maranhão para Brasília com ela, e dançava o cacuriá desde os oito anos de idade, quando moravam na Vila Ivar Saldanha, o “Taruga”. Após ele ter se retirado do grupo, insatisfeito com a recente “modernização” do cacuriá, essa função passou a ser exercida por sua filha, enquanto seu filho toca a caixa. No cacuriá de Dona Teté, essa função é exercida pela filha de Nelson Brito e Rosa Reis, que frequentemente traz coreografias montadas para apresentar ao grupo e insere passos novos. Faço esta observação por ser significativa a função dos descendentes na reprodução das tradições, aspecto que abordaremos mais tarde. No caso do ‘Cacuriá de Dona Teté’, este é um indicador bastante claro de quem está no comando da “tradição”.

mim e a uma estrangeira os movimentos da ‘ginástica natural’ que fazia todos os dias de manhã, imitando movimentos dos animais. Tinha uma preocupação visível com o bem estar do corpo e da saúde. Dizia que o cacuriá era dança, sensualidade, sedução e teatro ao mesmo tempo. Enfatizava que tínhamos que nos preocupar com o espaço, aperfeiçoando a dinâmica do corpo, mas sempre atentos aos companheiros. Sugeriu-me que observasse o “Cacuriá da Basson”, mas que eu iria sentir a diferença, pois este era “bem mais fraco” porque lá no Laborarte “o pessoal era dançarino mesmo, profissional”. Disse que já havia tentado “dar uma força” para esse outro grupo, mas os integrantes de lá “acharam que ele estava tirando onda” e por isso ele desistiu. Quando conversava com ele, que dança muito bem e se destaca nas performances, via claramente a preocupação com o padrão de excelência do grupo, e o orgulho em ser um representante do “Cacuriá de Dona Teté”.

Outro integrante, mais recente, disse a mim que entrou porque tinha visto uma apresentação do cacuriá de Teté e achado muito bonito, e por isso foi ao Laborarte fazer a oficina, porque “se era pra dançar cacuriá, era pra dançar no melhor”. Depois de dois anos de oficina, ele se juntou ao elenco.

Segundo Nelson, a oficina é mantida o ano inteiro, “mas só entra no elenco se tiver pique pra dançar”. No primeiro semestre de 2004, a oficina ocorreu às terças e quintas-feiras, e custava vinte reais por mês. O ensaio do elenco ocorria às quartas-feiras. Das oficinas, costumam participar jovens que moram em São Luís, a maioria negros, e alguns “turistas”, quase sempre mulheres brancas. As oficinas e os ensaios são conduzidos por Nelson, às vezes acompanhado de Rosa Reis, que toca caixa junto a Dona Teté e à outra mulher, Cecé, nas apresentações. Perguntei a ele quem escolhe os integrantes do elenco, e ele informou que “terminava dando a palavra final, mas quem participa da oficina tem voz para escolher”, referindo-se aos que já integram o elenco e freqüentam as oficinas para ensinar aos novatos. Quando perguntei se Dona Teté não participava da seleção, ele explicou:

Ela participa. Ela dá a opinião dela. E é o jeito dela mesmo, já aconteceu, uns tempos atrás, dela decidir quem é né, e a pessoa fez a temporada, depois terminou, foi embora, e a gente “pô, deixou de botar não sei quem, botou não sei quem...”, que ela tinha decidido no final das contas... então eu acho que, com o passar do tempo, ela foi se omitindo de dar opinião...

Pergunto se eles não pensaram em chamar ‘Cacuriá do Laborarte’:

É. A gente ia chamar Cacuriá do Laborarte. Depois a gente disse, “não, vamo botá Cacuriá de Dona Teté” porque também tem essa coisa né, às vezes o artista popular é muito pouco evidenciado né, então a idéia da gente era fazer com que ela ficasse conhecida...

6.1 - A Oficina

A oficina constitui-se, inicialmente, em um trabalho de conscientização corporal e aprendizagens sobre “a linguagem do popular”. Os participantes começam formando um círculo e, com uma música ambiente, que pode ser um CD de bumba-meu-boi ou de algum grupo de artistas locais, inicia-se uma longa série de alongamentos. Após os alongamentos, Nelson comanda o aquecimento do corpo, onde os participantes começam a se mexer e se soltar no ritmo da ciranda, do bumba-boi, dependendo do dia. Nelson pede que as pessoas soltem o quadril, os braços, o tronco, o pescoço, “mostrem a ginga do popular”. Ressalta a importância do sorriso, da descontração facial e corporal.

Após essa primeira hora inicial, ocorre uma pequena pausa para água e banheiro. Os participantes voltam, e Nelson chama a mulher que irá tocar a caixa (que podia ser Cecé ou Rosa Reis). A caixa começa a marcar o ritmo do cacuriá, e Nelson inicia “ensinando o be-ábá, a pisar no ritmo do cacuriá”. Ensina certas técnicas da dança, como dividir o peso igualmente entre os dois pés, “pra não ficar pé quebrado”. Do lugar, os participantes começam a dançar se movimentando, o círculo começa a girar, e a oficina vai ficando progressivamente mais puxada. Forma-se o cordão, homens de um lado e mulheres do outro, e começamos a fazer alguns passos presentes nas coreografias. Vários integrantes do elenco estão presentes, homens e mulheres, e parecem se divertir bastante, enquanto “esquentam o clima da oficina” com gritos e gestos que remetem ao ato sexual.

Os participantes devem aprender a “sincronizar o rebolado com o rebolado do parceiro”. Na dinâmica das coreografias, todas as mulheres vão passando por cada homem e vice-versa, sincronizando o rebolado com cada um deles. Para esse contato corporal, às vezes são feitas dinâmicas coletivas anteriores, como uma em que todos os participantes, de mãos dadas, vão se enrolando “feito caracol” até virar um bolo onde todos estão bastante próximos, com os corpos em contato. O “não ter medo de tocar e ser tocado pelo parceiro” é uma parte essencial para quem quer fazer parte do elenco.

Todo tempo, Nelson insiste na expressão cênica facial, dizendo frases como “vem cá, é agora que eu pego esse menino”, enquanto faz expressões faciais de excitação sexual. Diz

aos participantes que eles devem querer a sedução do parceiro, que posteriormente se transformará na sedução da platéia. Que “o gostoso do cacuriá é esse teatro, essa paquera”, o que é levado à risca pelos integrantes do elenco. Os homens mordem os lábios, fazem expressões orgásticas. As meninas fazem charme, com as mãos nos quadris. A postura é profissional, ao mesmo tempo em que eles se divertem. Nelson ressalta a importância da resposta do coro, pois “na linguagem do popular tem a coisa do coro, que é importante”. Diz que “tem certas pessoas que vão fazer a oficina e ficam só na elegância, com o tronco durinho”, e que essa “não é a linguagem do popular”, e essas pessoas “tem que reeducar o corpo”. Ao ensinar um passo de contração e relaxamento pélvico descendo até embaixo, explica que “na dança indiana, esse exercício é feito para estimular o chakra umbilical”. Diante de meu estranhamento, a sensação era de extrema artificialidade, que decerto não era compartilhada pelos integrantes do elenco.

6.2 - O Ensaio

O “clima” dos ensaios é semelhante ao das oficinas, um clima eufórico. Ao invés do alongamento inicial, Nelson inicia com alguma brincadeira para esquentar o corpo, que pode ser uma ciranda, etc. Em vez de apenas uma pessoa tocando caixa (como nas oficinas), os ensaios costumavam ser acompanhados por três caixas (Rosa, Cecé e Dona Teté), um maracá e um agogô, tocados por um rapaz. Nas apresentações, além desses instrumentos, o grupo é acompanhado por músicos que tocam violão, flauta, cavaquinho, banjo e triângulo. Às vezes Nelson ou Luana – sua filha e “cabeceira” do grupo - passava uma coreografia nova, que era repetida algumas vezes e rapidamente aprendida pelos integrantes. Se alguém cometesse um erro, todos iam “em cima da pessoa”, num clima de brincadeira, com gritos de euforia. Algumas vezes Nelson se exacerbava um pouco (comum entre todos os dirigentes dos grupos) e aumentava a voz. Pedia para os integrantes “falarem menos” e “pensarem com o corpo”. Em nenhuma vez a que assisti o ensaio vi Dona Teté se manifestar. Ela estava sempre ao lado, tocando a caixa, que era interrompida para Nelson, Rosa ou Luana fazerem as correções necessárias nas coreografias.

6.3 - O Conflito

Como é comum em todos os grupos, pude ter acesso a alguns conflitos que ocorrem no dia-a-dia. Algumas participantes às vezes se queixavam “da panelinha da diretoria”,

representada pela família que exerce o comando do grupo e suas amigas mais próximas que integram o elenco. A queixa mais significativa dizia respeito aos novos passos que estavam sendo inseridos na performance que, segundo algumas integrantes, “não existem no cacuriá”. A mudança mais significativa na técnica da dança, que está ocorrendo em todos os grupos, é a substituição do “requebrado miudinho” por um rebolado grande, intenso³⁴. A mulher mantém a base (as pernas) aberta e os pés fincados no chão, e, a partir desta posição, faz-se o rebolado grande, quase sempre descendo até o chão, mas não necessariamente. Pode-se fazer esse rebolado intenso sem descer, geralmente colada ao corpo do homem, que rebola junto com a mulher, ambos fazendo caras e bocas. No rebolado ‘miudinho’ que anteriormente fez parte da dança, o movimento do quadril sai dos pés, que estão próximos e parecem arrastar-se no chão. O redondo do quadril é curto, “miudinho”. Diante dessas recentes mudanças, a integrante e pesquisadora do grupo se queixava para mim que “não sabia mais o que era cacuriá”. Certa vez, reclamou em alto e bom som diante de todos:

Isso aqui tá virando academia de ginástica e sexo explícito! L. faz bem assim: coloca a mão na cabeça do fulano e fica assim (imitou a companheira de grupo rebolando colada a seu par, com as mãos na cabeça do homem, os quadris colados, o rebolado intenso, os olhos fechados e a boca aberta, numa expressão orgástica), parece que tá trepando! É sexo explícito!”

Para ela, a simbologia do cacuriá estava sendo alterada para pior, afastando-se da tradição e aproximando-se da cultura de massa. Dizia que a simbologia do cacuriá era “o duplo sentido, a insinuação. Você paquera o seu par, mas não deixa isso claro, não mostra que tá afim”.

Em outra ocasião, argumentou que Dona Teté não era responsável por essas mudanças e nem podia evitá-las:

Dona Teté não tem voz aqui dentro. Dona Teté é um enfeite. Ela fica aqui no canto batendo a caixa. E às vezes ela tem um espasmos, levanta, manda parar tudo e mostra: “oh, o cacuriá é assim: é miudinho. Toca Cecé, vem

³⁴ Esse passo é bastante comum na chamada cultura de massa. Nas palavras do dirigente do ‘Cacuriá do Cruzeiro do Anil’, “a mídia puxa muito a coisa da Bahia” e isso estaria influenciando fortemente os grupos de cacuriá da cidade.

“cá menino” e ensina a dançar com o rebolado miudinho, e o pessoal acha que é loucura dela, como a direção não reforça... e ela é lavadeira, essa coisa do mais pobre é foda, Dona Teté foi lavadeira e tudo que ela conseguiu foi depois que ela veio pro Laborarte, então ela tem uma dívida de gratidão com o Nelson Brito. Por mais que ela não esteja gostando, ela não fala nada.”

E sobre os integrantes do grupo:

A meninada do elenco, eles não sabem nem o que é o cacuriá. Não sabem de onde vem, não sabem da história, não sabem nem por que tão dançando o cacuriá. Tão dançando porque o cacuriá hoje é estrela, e a referência é dançar no cacuriá de Dona Teté. Então eles dançam pra falar: “eu danço no cacuriá de D. Teté”. Depois de 2001, quando o Estado começou a investir maciçamente mesmo no São João, o São João de São Luís teve uma projeção nacional, saiu na Veja, na Isto É – o boi, o tambor e o cacuriá...

De Dona Teté...

É. Então eles dançam pra aparecer. Não levam a sério a história do cacuriá, a Dona Teté, esse laço com o carimbó das caixeiras. A influência deles é Xande e Carla Perez.

Pergunto a ela sobre os outros grupos:

Olha, se esse aqui já não tá valendo muito a pena, os outros são pior. Porque aqui tem a Dona Teté, que carrega a tradição, que faz esse laço com a origem, com o carimbó, e os outros não, eles têm como referência esse grupo da Dona Teté, esse grupo é a referência, mas não têm o laço com a origem e aí... tinha um que na hora da ‘Mariquinha’, a menina pulava em cima do homem abraçando o quadril dele com as duas pernas e ele metia a mão!

A essa altura da pesquisa, girei meu olhar para observar a performance desses “outros grupos”, sempre referidos como periféricos, fracos, pornográficos, “desvirtuadores do sentido da brincadeira”. Deparei-me com um novo e instigante quadro: a popularização do cacuriá.

Capítulo 3 - A Popularização do Cacuriá

As populações fazem uso de práticas sem conhecer suas origens e tradições mais antigas, mas defendendo os espaços sociais através de sua expressão e da experiência social vivida (...). O sentido da cultura popular em abstrato é vazio e, para sua compreensão, requer que seja colocado dentro de contextos históricos específicos.

Edward P. Thompson. Costumes em comum. 1998.

1 - A Amostra

Com a lista do cadastro dos grupos de cacuriá do CCPDVF em mãos (vide Anexo 01), comecei a telefonar para alguns dirigentes para saber dia, local e horário dos ensaios. O primeiro grupo para o qual telefonei foi o “Cacuriá de Silvana”, localizado no bairro de São Bernardo. A mãe de Silvana, Dona Francisca das Chagas, atendeu ao telefone e me disse que coordenava o cacuriá junto com a filha, que não estava em casa. Disse a ela que estava fazendo uma pesquisa com os grupos de cacuriá e ela, animada, iniciou um bate-papo comigo (transcrito um pouco mais à frente) que trouxe questões significativas, e indicaram um pouco do universo que estava para se descortinar nesta próxima etapa do trabalho de campo.

Antes de iniciar as observações dos ensaios dos grupos populares, realizei uma entrevista com Domingos Silva Tourinho, fundador do terceiro cacuriá de São Luís, em seu local de trabalho. As visitas se iniciaram pelo “Cacuriá da Basson”, no Bairro de Fátima, onde apenas assisti à performance do grupo durante o ensaio, conversando rapidamente com um dos dirigentes. No cacuriá da Vila Palmeira, assisti ao ensaio e retornei no dia seguinte, para conversar informalmente com Dona Cecília, a responsável pelo grupo. Visitei o bairro do Cruzeiro do Anil para assistir à performance do cacuriá de Tourinho e, por último, estive duas vezes no bairro da Fé em Deus, para assistir ao ensaio e entrevistar Natanael, o dirigente do “Cacuriá da Fé em Deus”. Durante o São João, assisti às apresentações de alguns grupos de cacuriá, como o “Cacuriá ASC – Adolescentes Seguidores de Cristo” e o “Cacuriá de Aluanda”.

2 - O Universo Social do Cacuriá Ludovicense

Esses grupos constituem um universo social que será aqui considerado como uma “sociedade” no sentido de Edward Shils (1992). Mesmo que eles ainda não estejam claramente organizados em uma associação dos grupos de cacuriá (movimento já iniciado em

São Luís), os diversos grupos estão sempre se espelhando uns nos outros, atentos para as ressignificações que vão sendo feitas no cacuriá, buscando sempre se manter atualizados em trazer suas próprias inovações, que os equalizariam e os diferenciariam dos outros grupos, simultaneamente.

Nesse universo constitui-se, claramente, uma relação de centro-periferia, no sentido de Shils, com o ‘Cacuriá de Dona Teté’ ocupando a posição central. Shils (1992: 1-3) define a ‘sociedade’ como aquela coletividade mais inclusiva e, ao mesmo tempo, coesa, de que se considera que os membros são apenas uma das partes. É formada por uma estrutura mais englobante que é conservada e alterada através de mecanismos sociais diversos. O autor realça a existência de um consenso social, enquanto elemento de integração da sociedade; enfatizando, todavia, o caráter incerto, vago e intermitente desse consenso (: 7). E fala da existência de uma zona central na estrutura da sociedade, que invade de várias maneiras a existência dos grupos que vivem em seu interior:

A participação numa sociedade (...) é constituída pela relação com essa zona central. A zona central não é um fenômeno localizado no espaço. (...), é um fenômeno que pertence à esfera dos valores e das crenças. É o centro da ordem de símbolos, de valores e crenças que governam a sociedade. É o centro por ser fundamental e irredutível; e é essa a impressão que ele causa a muitas pessoas que não são capazes de dar uma articulação explícita a essa irredutibilidade. (1992: 53/54).

Essa questão se explicitou já no primeiro telefonema que dei ao iniciar o contato com os “outros grupos” de cacuriá, em busca dessa estrutura mais englobante. A título de ilustração, transcrevo o bate-papo que tive com Dona Francisca, representante do Cacuriá de Silvana, que demarcou o início do novo quadro que estava por vir:

Dona Francisca: (...) Aqui é o segundo cacuriá. O primeiro é o de Teté.

Mas o do Seu Lauro não foi o primeiro?

É, mas Seu Lauro já morreu né, então Teté é o primeiro e o nosso é o segundo. Enquanto Teté tiver viva, ela sempre vai ser o primeiro cacuriá.

Mas você diz isso em termos de tempo ou do gosto do povo?

Não, do gosto do povo. Enquanto Teté tiver viva, ela vai ser sempre o primeiro cacuriá. A gente é o segundo. Mas a gente foi lá, conversou com Teté pra saber como era as coisas. As músicas que a gente canta é as mesmas dela. Mas cê sabe, essas música não é dela. Porque o cacuriá é uma dança folclórica do carimbó de caixeira, do terceiro dia da festa de Divino Espírito Santo, é o terceiro dia o lava-prato com esse carimbó. Então as música é a mesma, mas as coreografia é diferente. A princípio a gente só dançava no subúrbio, hoje não, a gente ganha assim três, quatro apresentação pelo Estado e uma pelo município. O resto a gente corre por fora. É que começou a surgir muitos grupo e a cultura quis dar um basta.

Por quê?

Que eram muitos grupos, até de quatro pessoas, assim, mal trajado, e desvalorizava os outros grupos, o pessoal que se esforça. E também tava ficando muito indecente, era uma indecência, a gente ficou um pouco triste. Aí de repente o pessoal monta umas estruturas, bota umas coisa diferente... porque cê sabe que o cacuriá vem do carimbó, do terceiro dia, aí fica assim aquele lava-prato, o pessoal bebe, mas não tem indecência.

Indecência como?

Assim, levanta a saia demais, aparece a calcinha, pula assim na cintura do homem. Uma vez nós teve que mostrar foto pra mostrar que o nosso não era assim, que o lema era o de Teté. Então a cultura criou a Associação dos Grupos de Cacuriá, no ano passado (2003), e um grupo só pode se cadastrar depois de três anos fazendo cacuriá. A associação fica lá na Vila Palmeira, lá que é o núcleo do folclore maranhense.

2.1 - Cacuriá de Tourinho – “O Terceiro Cacuriá”

O cacuriá fundado por Domingos Silva Tourinho tem sede no Cruzeiro do Anil, próxima à famosa casa Fantí Ashanti, de Pai Euclides. Antes de assistir à performance do

cacuriá de Tourinho, estive conversando com ele no Centro de Artes Cênicas de São Luís – CACEN – onde ele exerce a função de diretor.

Tourinho relata que fundou o cacuriá do Cruzeiro do Anil em 1987, quando havia apenas dois cacuriás em São Luís: o de Seu Lauro e o de Teté. Na conversa com Tourinho, ficou claro a importância de quatro temas que seriam recorrentes nesta nova fase da pesquisa: 1) a tensão constante entre manter alguns aspectos tradicionais considerados essenciais na legitimação da neotradição³⁵ e a necessidade de inová-la; 2) a circularidade em torno do cacuriá de Dona Teté/Laborarte enquanto referência central; 3) as estratégias discursivas de legitimação do grupo através de suas singularidades; as quais, por sua vez, 4) refletir-se-iam na esfera de influência dos demais grupos, no universo que une todos os representantes de cacuriás enquanto uma sociedade, no sentido de Shils.

Segundo Tourinho,

O grupo de Cacuriá do Cruzeiro do Anil nasceu em 87, devido a uma revolta com a quadrilha, que estava sofrendo modificações abruptas na época. O casamento da quadrilha já não era mais aquele casamento ingênuo onde você ria do caboclo e das situações engraçadas advindas daquele casamento, mas tinha se transformado brutalmente na pornografia. Então nós achamos que não devíamos mais explorar a quadrilha, que era uma coisa que vinha se explorando. (...) E aí a intenção nossa era trazer uma brincadeira nova para o bairro, genuinamente maranhense, mas que fosse nova praquela setor, que era o bairro do Cruzeiro do Anil. E eu propus o cacuriá, que era novo e era bem pitoresco. Na época só tinham dois cacuriás, o do Seu Lauro, que era um pouco tímido e ficava mais na comunidade dele e o de Teté, que ficava mais em nível do Laborarte e fora de São Luís. E aí Teté começou a ensaiar conosco lá. No período o cacuriá sofreu uma discriminação muito grande porque naquele período ainda não tinha aparecido a moda do Xande. Nesse período era o menino do brincão, também baiano, ele é bem anterior claro ao Xande (Luís Caldas), eu tô citando ele porque lá pro nosso bairro era muito estranho ver homem rebolando, que era como eles assimilavam,

³⁵ O termo “neotradição” é usado por Terence Ranger, 1997: 223. A Invenção da Tradição na África Colonial. In: Hobsbawm, Eric e Terence Ranger. *A Invenção das Tradições*.

eles não viam o gesto como outro movimento sensual, viam o gesto como sendo afeminado. Então nós sofremos muita discriminação lá no Anil, que o movimento era afrescalhado, afeminado e tal. (...) Só que a brincadeira fez um sucesso tremendo...

Após falar do apoio inicial de Dona Teté durante a fundação do cacuriá no Cruzeiro do Anil, Tourinho ressalta a contribuição singular de seu grupo na esfera de influência do universo dos cacuriás ludovicenses:

Ela passou umas semanas passando o básico pra gente. Isso foi o que, menos de dois meses, vamos dizer. Mas fomos nós que popularizamos a brincadeira. O nosso grupo popularizou a brincadeira. A brincadeira já existia, é bem verdade, muitas pessoas já conheciam a brincadeira de Teté, mas eles ficavam mais no âmbito do Laborarte e fora de São Luís, enquanto Seu Lauro tinha uma apresentação um pouco tímida, ficava mais concentrado na comunidade dele. Então nós que começamos a fazer na periferia e jogar a brincadeira no âmbito popular mesmo. Nós conseguimos popularizar a brincadeira.

(...)O primeiro ano que a brincadeira saiu foi com essa roupa de chitão, aí em 88 nós estilizamos a roupa. Porque eu como teatrólogo, como pessoa que já trabalhou em teatro percebi que o movimento ficaria muito mais bonito, esteticamente mais bonito, com uma saia mais comprida. Antes era curtinha, um pouco abaixo do joelho, os homens com uma calça bem apertada, meio colônia, que é pitoresco, que é pro caboclo e tal. E eu como tava re-trabalhando o popular, se é que eu posso dizer isso, eu resolvi estilizar o bermudão pros homens e a saia cumprida e só um bustiêzinho pras mulheres, pra liberar mais o movimento. E foi complicado ter feito isso, mas a partir de então todas as brincadeiras aderiram a esse modelo. O de Teté nessa época era curtinho assim, abaixo do joelho. Talvez eles nem tenham consciência dessa transformação, mas tanto ela como Seu Lauro eram curta, curta assim, do Seu Lauro não era tão curta porque eram senhoras, mas não eram longas até o pé, não eram saias longas. E ficou a saia longa...

Seu Euclides (casa Fanti Ashanti) compõe comigo, ou compõe sozinho pra eles (os dançantes, “os jovens da comunidade do Cruzeiro do Anil”, nas palavras de Tourinho). Às vezes a letra é dele e a melodia é minha, ou às vezes é o inverso, ele me dá só a melodia e eu componho a letra em cima e às vezes é junto. Então tem muita música assim que nenhum outro grupo canta, só nós, porque nós criamos as composições. (...) Então, o cacuriá, ele não tinha uma coreografia específica pra adentrar o arraial, nós fazíamos igual, até esse ano que nós criamos essa música, da entrada de Pai Euclides, mais cerimoniosa, nós fazíamos igual ao cacuriá de Teté, que era aquela zoadá, ‘eh, fulano’, aí um chamava o apelido do outro, sem ferir logicamente, mas era aquela algazarra gostosa. Todos os cacuriás entravam assim. Quando nós fizemos essa abertura solene, no ano seguinte ou 2 anos depois Teté também criou uma outra abertura solene, que é aquela bem mais teatral do que a dança né, é dança mas bem em cima do teatro, numa coreografia bem elaborada (...) E aí nós começamos a colocar músicas, tem uma outra música também, que é minha e de Seu Euclides, que é assim:

Meu Cruzeiro Dona Lelê

Tem cacuriá Lelê

É um grupo jovem Lelê

Só pra embolar

Embolar só pra Lelê

oh, pra embolar

Embolar só pra Lelê...

e a gente vai criando (...). Às vezes eu pego também uma coisa bem mais da memória, da memória de brincadeiras antigas, e coloco, que já não são tão usadas. E aí nós fomos criando um repertório de músicas, e quando as pessoas vêm o grupo adentrar, até porque o grupo já é bastante famoso na cidade, por causa do visual, que eu sou muito preocupado com a questão estética do trabalho, então eu faço o desenho mesmo do figurino, como eu já trabalhei em teatro, já tenho essa experiência...

Tourinho refere-se a Seu Lauro para se posicionar contra a “sexualização” da dança, segundo seu entendimento, reforçada pela cultura de massa:

Mas assim, sou muito rigoroso na questão da disciplina do grupo, porque eu aprendi uma coisa com Seu Lauro. Seu Lauro não gostava muito do cacuriá de Teté, que ele achou que apelou muito pra coisa do sexo mesmo, e eu procuro explorar a sensualidade que o próprio gingado da brincadeira permite, né, e não vou muito em cima da apelação. Tem coisas terríveis que alguns grupos fazem, e exageram, mulheres mostrando a calcinha, pulando no homem, que a televisão faz isso, a mídia toda faz isso, puxa a coisa da Bahia, e eu não vou muito por aí, respeito um pouco isso que era uma coisa que Seu Lauro respeitava. Então, embora Teté tenha um apimentado pessoal dela na história, ele sempre pedia pro grupo dele frear um pouco isso. Ele era veementemente contra a postura do cacuriá de Teté, deu entrevistas no jornal ‘O Imparcial’ esculhambando Teté, entre 88, 89 e 90.

Enfatiza a ‘tradicionalidade’ de seu grupo enquanto o terceiro cacuriá de São Luís, criticando certas mudanças estéticas contemporâneas nas manifestações folclóricas:

Na época só tinha três grupos. Hoje tem mais de quarenta. Então na época eu fiz uma música que eu nunca tirei, porque eu acho que ela é histórica. É a música de abertura: “Na cidade tem três grupos, Lauro, Teté e Tourinho...”. Minha mãe gostava muito dessa música.... E assim, na parte dos instrumentos, eu prefiro manter só a caixa, apesar que fica até bonito no cacuriá de Teté, mas são muitos instrumentos, e eu acho essa intromissão mal-vinda às vezes... (...) (fala sobre as mudanças que tem ocorrido nos grupos de boi) Então, são pessoas que pode-se dizer que tem uma boa intenção,, mas não estudaram essa manifestação pra perceber até que ponto eles podem introduzir um elemento novo que não fira esteticamente a brincadeira. Então tem tido assim grosserias estúpidas dentro das brincadeiras na questão estética... Aqui tem agora o que a gente chama de ‘bois-espetáculos’. São grupos que criam só pra mostrar, tem

grupo aí que tinha quase 100 índias, mas pra mostrar a bunda das índias, o peito das índias... (...) o ano passado teve um boi que botou índios na brincadeira, índios tipo assim de tanga... que não tem nenhuma... mas porque são rapazes bonitos, e que isso pode ser um chamariz pra brincadeira, uma estupidez do colega da gente...

Sobre sua relação com o grupo:

(...), porque o meu grupo não tem caráter comercial, eu não pago as pessoas pra saírem na brincadeira, eles não ganham por isso, eles ganham assim, no final da noite, o dinheiro que se tem, se senta, se escolhe um arraial ou mesmo lá em casa, se bebe cerveja, se come, tem lanche, e sempre no final da temporada junina se faz uma festa que se passa o dia inteiro, compra 15 grades de cerveja, 20 grades de cerveja, e passa o dia. Porque eu não tenho como sustentar essa coisa, daqui a pouco o cachê de cada um vai dar... que é uma coisa que o Laborarte faz, ele paga cada pessoa. Eu não tenho como sustentar, por exemplo, eu tenho o cacuriá. O ano passado eu caí na besteira de falar em cachê, e aí os dançantes começaram a dançar na expectativa do cachê. E eu não quero isso, eu quero que eles dancem pelo prazer de estar lá. E, eu tenho um grupo de Reis, que é do São João, que é do mesmo grupo, que o nome é Grupo Candeeiro. Então, o Grupo Candeeiro, ele abriga o cacuriá e abriga o grupo de Reis, são as mesmas pessoas, com pouquíssima variação.

Assisti à performance do cacuriá de Tourinho algumas semanas depois de entrevistá-lo. O ensaio ocorreu na parte externa de sua casa. Quando cheguei, os jovens do grupo conversavam na rua, numa sociabilidade animada. Quando Tourinho os chamou, todos entramos, e ficamos em um espaço ligeiramente apertado (o grupo de Tourinho é constituído por muitos integrantes – vide anexo 02 – foto 28), de modo que todos, dançantes e espectadores ficássemos bem próximos. Tourinho cantava ao microfone, circulando entre os dançantes e liderando o ensaio, enquanto dois rapazes tocavam as caixas, único instrumento utilizado no cacuriá de Tourinho. A influência da casa Fanti Ashanti é perceptível, tanto na batida da caixa como nas letras das canções. Diferente dos outros grupos observados, os dançantes do cacuriá de Tourinho não usam o passo de rebolar com os corpos colados.

A outra vai ficar sozinha
O balão...
Oh valei-me Nossa Senhora
O balão...
Mãe de Jesus de Nazaré
O balão...
Eu já fui barco, fui navio
O balão...
E agora sou estaleiro
O balão...

Essa coreografia é realizada no desenho do cordão, homens em uma fila, e mulheres em outra (vide anexo 02 - foto 28). No verso cantado pelos dançantes, estes vão com o tronco até embaixo, para elevarem-no fazendo movimentos com os braços, até o alto, simbolizando o balão “que assubiu”.

III

Cabeça de bagre
Jererê água levou
Jererê água levou...

IV

Cabeça de bagre
Não tem que chupar BIS
Joguei anzol n'água
Peguei acará BIS

V

Oh tu não sabe
Embalar neném
O tu não sabe
Embalar neném³⁶ ...

³⁶ Esta canção é cantada em rituais de Tambor de Mina da Casa Fanti Ashanti e de outras. Segundo explicação de Sérgio Ferretti ao comentar este trabalho, trata-se de uma toada cantada na Mina para a cabocla Dona Maria

VI

Jabuti sabe ler
Não sabe escrever
trepá no pau
e num sabe descer
lê lê lê lê ...

VII

O homem que me deu saia
Foi-se embora pro sertão
O restinho que ficaram
Promete saia não dão

O lê o lê lê

Saia!

Meu senhor quem me deu

Saia!

BIS

VIII

O pisa o milho
Peneira o xerém...

IX

Oh vamos dar as sete voltas

Oh sete volta vamos dar...

Os movimentos coreográficos, muitas vezes, remetem ao universo rural e ao trabalho na terra, simbologia mantida conscientemente por Tourinho, na contra-tendência do processo de crescente sexualização da dança³⁷. Assim, enquanto os dançantes de seu grupo se

Antônia, filha de Dom Luís Rei de França, que talvez possa ser comparada à divindade Oxum dos Nagôs, pela idéia de maternidade e sensualidade associadas a Oxum.

³⁷ Em relação à difusão desse “cacuriá sexualizado” como único sentido possível para a dança do cacuriá, conheci uma professora paulista que morava e trabalhava em uma pequena comunidade do interior maranhense – Paulino Neves – e que me disse que seus alunos haviam pedido para ela “botar um cacuriá na escola”, ao que

apresentavam em um arraial junino na Praça Maria Aragão, Tourinho, ao microfone, explicava sobre a origem do cacuriá, sobre Seu Lauro e sobre as músicas que estavam sendo cantadas (vide anexo 02 - foto 27).

2.2 - Cacuriá da Basson

O cacuriá da Basson tem sede no bairro do Apeadouro, na rua Basson. Já havia ligado avisando de minha visita e, quando cheguei no salão onde o grupo ensaiava, sem que precisasse me apresentar, fui muito bem recebida por Inácio, um dos três irmãos que coordenam o cacuriá. O irmão mais novo, Gutinho, estava coordenando o ensaio, que já havia começado. Gutinho aprendeu a dançar o cacuriá fazendo a oficina do Laborarte e é amigo de alguns integrantes do cacuriá de Dona Teté. Paula, a irmã, é mãe de um bisneto de Dona Teté. O grupo foi fundado em 1992.

No dia de minha visita, o ensaio estava ocorrendo em um salão grande, na União do Bairro de Fátima. Como os integrantes do grupo moravam no Bairro de Fátima e no bairro do Apeadouro, o ensaio alternava entre os dois locais. Havia uma mulher cantando ao microfone, duas caixas, um violão e um cavaquinho. O salão estava cheio, havia 17 pares dançando, todos negros, e alguns jovens da comunidade assistindo. As meninas usavam saias rodadas de diferentes cores, de quatro modelos, dos anos anteriores. Os meninos estavam de calça e camiseta. O clima era bastante animado. As músicas cantadas eram de composição do grupo, em cima das melodias das músicas já conhecidas de cacuriá, com letras modificadas, que remetiam ao cacuriá da Basson.

O ensaio do cacuriá da Basson foi a primeira performance assistida por mim dos “cacuriás populares”. Ao chamá-los “grupos populares”, busco diferenciá-los fundamentalmente daquele grupo que seria o modelo que precede às suas performances, o Cacuriá de Dona Teté. Precede no sentido de que esses grupos aprenderam a dança do cacuriá através do Cacuriá de Dona Teté. Mesmo o grupo de Tourinho, fundado quando o cacuriá de Seu Lauro ainda atuava, aprendeu com Dona Teté, que passou ali aproximadamente dois meses. Praticamente todos os grupos (e aqui o cacuriá de Tourinho se difere, com influência musical da casa Fanti Ashanti, e movimentos coreográficos que não

ela me disse que “os alunos não tinham essa coisa do olho no olho, de rebolar com o quadril colado, não tinham essa linguagem, não seriam capazes de fazer isso”. E que “o cacuriá era uma dança sacana, e tinha que ter essa linguagem”. O que a impossibilitou de colocar o cacuriá para os alunos da escola interiorana.

ênfatisam o ato sexual) dançam as mesmas estruturas coreográficas aprendidas com a referência central.

No entanto, o grupo do Laborarte possui como compositora Dona Teté, que cria músicas de cacuriá a partir de versos cantados para o Divino Espírito Santo e a partir de toda sua experiência pessoal neste universo tradicional popular. A partir dessa matriz tradicional clara, é inserida, cuidadosamente, toda uma produção tecnológica profissional, que gera um aprimorado resultado estético, tanto em nível sonoro, como em nível visual. Quanto aos dançantes, a pedagogia utilizada na aprendizagem do cacuriá ocorre em oficinas pagas, no ambiente teatral do Laborarte, em uma disciplina rígida que inclui alongamentos corporais, pausas formais para água e banheiro, exercícios específicos para aprendizagem de cada passo, trabalho cênico facial. Os dançantes devem cumprir a risca a disciplina e esforçar-se para alcançar a perfeição na performance, para que possam ser escolhidos para integrar o elenco, o que pode demorar anos. Os integrantes do elenco, por sua vez, recebem cachê e assumem a dança do cacuriá como uma atividade profissional. Nas palavras de uma dançante do grupo, ao explicar sobre sua participação no cacuriá de Dona Teté: *“é um espetáculo. Você tá representando um papel. E o papel é esse, da sensualidade, é instigar. Mas também eu tiro a roupa e acabou”*. Esse “descolamento” entre representação profissional da dança do cacuriá e identidade pessoal não parece estar tão claro entre os integrantes dos grupos populares.

Nos grupos com sede nos bairros periféricos, ocorre muito menos mediação e formalidade. Os músicos e cantores do grupo são adolescentes da comunidade. A aprendizagem da dança ocorre dentro da atividade, em ensaios nos espaços dos bairros, muitas vezes ao ar livre. Os atrasos no horário para começar o ensaio não são incomuns, são momentos em que os jovens aproveitam para conversar animadamente, exercendo uma verdadeira sociabilidade comunitária. Os dançantes não pagam para aprender, nem recebem para dançar.

No entanto, assisti a performance do cacuriá da Basson num momento em que meu olhar estava bastante direcionado. (e aqui é impossível não relatar o impacto de minha impressão pessoal na primeira observação dos cacuriás populares). Havia escutado um sem-número de comentários a respeito de uma suposta “vulgarização” do cacuriá, de como os “outros grupos” eram “mais fracos”, “mais devassos”, etc. Quando cheguei ao ensaio do cacuriá da Basson, tive uma impressão extremamente desagradável do som. A cantora cantava de maneira alta e pouco afinada, com a boca bem próxima ao microfone. O clima era bastante animado, mas o aspecto que mais se destacava para mim era a “sexualização” da

dança. Assim, encontrei na performance do cacuriá da Basson aquilo que meus olhos estavam procurando: a substituição de uma antiga polissemia semântica na simbólica do cacuriá³⁸ em uma mensagem monossêmica clara, enfatizada nos textos musicais: o ato sexual e a troca de parceiros simbolizados na performance.

No decorrer do ensaio, o responsável por conduzi-lo incentivava os meninos a “agarrar as meninas direito”. Na dança circular de pares, as mulheres iam passando por cada homem, rebolando com cada um deles, enfatizando um íntimo contato corporal, como na seguinte música:

I

Se quer tu pega

Seja lá o que Deus quiser

Se quer tu pega

Eu vou atrás dessa mulher³⁹

Comida boa é um arroz de cuxá

E a dança mais bonita

Se chama cacuriá

Se quer tu pega...

Se não me quer

Não precisa me empurrar

Todo mundo tá dizendo

Que tu quer me namorar

Se quer tu pega...

Após rebolar com seu par, a mulher girava e ia ao encontro do homem da frente. Outra mulher chegava para rebolar com o homem que a primeira havia deixado para trás. O

³⁸ Abordarei este aspecto no capítulo 4.

³⁹ Essa música é baseada na seguinte canção cantada no carimbó das caixeiros: “galinha preta lá no pé do arari, se tu quer tá aqui, se tu quer tá aqui. Galinha preta lá no pé de jurubeba, se tu quer pega, se tu quer pega...”

coordenador explicava o significado que os dançantes deveriam transmitir: “pô, a mulher me deixa louco e depois vai embora?!”. Mas o homem não ficaria só. Cada mulher passava por cada homem, requebrava com o corpo colado a cada um deles, de frente ou de costas, ao que os homens buscavam fazer caras e bocas de excitação sexual, à la Cacuriá de Dona Teté. Nesta coreografia, apenas as mulheres circulavam pela roda. A troca cíclica de pares, comum na dança do cacuriá, remetia claramente a troca de parceiros sexuais.

II - “Mariquinha”:

Mariquinha e seu amor

Sáiram pra passear

De repente Mariquinha

Se danou para chorar

Ai minha beleza

Vamos dar um baile no salão da baronesa ai meu Deus!

Ai...

Uma dor que apareceu

Na cabeça da mulher

Seu amor segurou ela

Que não se agüentava em pé

Mariquinha morreu ontem

Nos braços do seu amor

Seus amigos e parentes

Cada um deixou uma flor

Com a morte da mulher

Seu amor não agüentou

Com milagre do Divino

A mulher ressuscitou

Nessa coreografia, ocorria a teatralização da história. Um casal de dançantes ficava no meio da roda, representando Mariquinha e seu amor. A mulher, representando estar morta, ficava deitada, com os olhos fechados, no colo do homem. À medida que a história ia sendo cantada, o homem acariciava a mulher, passando a mão por sua barriga, sua perna, beijando seu rosto e pescoço. No final da coreografia, “Mariquinha” ressuscitava. Todos os homens se aproximavam dela e a carregavam, colocando-a sobre os ombros de seu par, que ficava escondido sob a saia da mulher, a qual era esticada pelos outros homens até ficar bem aberta.

III

Jaca é mole

Jaca é dura

Jaca é mole, olha aí

Jaca é dura

Se você quer comer jaca

Da que tem o bago mole

Quero vê teu requebrado, menina

E teu bole-bole

Só porque jaca é mole!

Se você quer comer jaca

Da que tem o bago duro

Tem que tomar muito cuidado

Pra não misturar tudo

Mas se tu quer comer jaca

Que tem o bago manteiga

Quero ver o rebolado

Menina dessa nêga

IV

Oh minha filha
O que foi que tu comeu
Que tu ta tão diferente
Que diacho te aconteceu?

Ora painho
Eu saí pra passear
Me distraí
E me perdi no bananar

Por lá eu vi
Um moço muito bacana
Que falou que me ajudava
Se eu comesse uma banana

Ora painho
Da banana que eu comi
Posso jurar
Desse tamanho eu nunca vi

Só sei dizer
Que não importa o tamanho
Minha barriga tá crescendo
E tudo eu tô enjoando

Ora painho
A mainha me contou
Que aconteceu com ela
Também com o senhor

Ela me disse
Que isso nunca deu encrenca
Que os doze irmãos que eu tenho
Ela comeu foi na penca

Essa música se encaixaria no que Mônica Neves Leme, em *Que Tchan é esse? – indústria e produção musical no Brasil dos anos 80* – caracteriza como “vertente maliciosa” da música brasileira popular. Segundo a autora, a “vertente maliciosa” estaria presente “ao longo da história da música popular no Brasil em inúmeras criações musicais, como lundus do século XIX, xotes nordestinos, marchinhas carnavalescas e em formatos mais atuais” (2003: 28), como no grupo “É O Tchan”, investigado por ela. Essa vertente englobaria “músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos (...) que utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança (requebrados principalmente), induzidos pelas acentuações contramétricas, chamadas comumente de síncopes⁴⁰” (: 29).

Os aspectos melódicos, rítmicos e coreográficos do Cacuriá da Basson tinham uma semelhança clara com a ‘axé-music’, enfatizando coreográfica e verbalmente o “rebolar até em baixo” como prova de habilidade de homens e mulheres. Ao descrever as características do grupo “É o Tchan”, a autora cita:

Uma perspectiva em relação à linguagem que valoriza o obsceno, o vulgar, o nonsense enquanto expressão lingüística da criatividade popular. É inegável que o sucesso do É o Tchan tem estreita ligação com as letras provocantes, obscenas, vulgares e muitas vezes nonsense (tchu tchu tchu, olelé, etc.) que seus compositores inventam (2003: 38).

Parafraseando Mikhail Bahktin⁴¹, a autora fala dos ‘gestos grotescos’ que simulam partes do ato sexual, e da celebração das ‘partes inferiores’ do corpo “como agressão provocadora à estética clássica” (2003: 37), defendendo que estas características comuns na chamada cultura de massa possuem suas matrizes no universo das chamadas culturas tradicionais brasileiras, citando como exemplo o lundu, dança praticada por escravos africanos e por mestiços que, segundo relatos de historiadores, foi considerada uma dança muito sensual, de gestos “licenciosos” e até “obscenos”, dançada ao som de batuques e cantos coletivos (: 62).

⁴⁰ Como exemplo, Neves Leme cita “os versos quase pornográficos” do lundu “A bengala” : “Eu possuo uma bengala, da maior estimação, é feita da melhor cana, e tem o melhor castão. A minha bela caseira, toda inteira se arrepia, quando três vezes por dia, não dou bengaladas nela”. Leme, Mônica Neves. 2003: 89. Também podemos encontrar exemplos dessa vertente no carimbó das caixeiros. Na Casa das Minas, ouvi a seguinte canção de carimbó: “Eu tava no mete-mete/mandaram me chamar/eu tava com a vela acesa/prá meter no castiçar”.

⁴¹ Ver Bakhtin, Mikhail. 1996. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Edunb.

2.3 - Cacuriá da Vila Palmeira

A responsável pelo cacuriá da Vila Palmeira, Dona Cecília da Purificação Pinheiro, fundou o grupo em 1991. Dona Cecília é antiga caixeira de Seu Lauro, e as músicas do grupo permanecem basicamente as mesmas cantadas originalmente no cacuriá⁴². O ensaio era no salão da União dos Moradores da Vila Palmeira.

Quando cheguei, o ensaio não havia começado. Havia meninas chegando em grupos, subindo à rua a pé. Algumas carregavam saias de cacuriá. Outras carregavam crianças pequenas. Outras crianças, um pouco maiores, brincavam dentro do salão, correndo de um lado a outro. Os jovens se concentravam do lado de fora, na rua, em pequenos grupos. Conversavam animadamente, fumavam cigarros, circulavam entre os grupos, faziam brincadeiras uns com os outros. Daniel, o coreógrafo do grupo, convocou-os a entrar no salão, dizendo que o ensaio iria começar.

Dona Cecília já estava do lado de dentro, sentada em um banco com a caixa no colo. Ao lado dela, dois rapazes que a acompanhariam no som: um com outra caixa e um no banjo. Grupo e platéia ocuparam seus respectivos lugares. A caixa começou a soar num ritmo solene, uma ladainha do Divino Espírito Santo. Ao fim da ladainha, a menina responsável por puxar os dançantes convida: “vamos dançar o cabeça de bagre!”, o coro responde: “vamos!”. A caixa começa a soar no ritmo do cacuriá, e o clima de euforia toma conta do salão. Assim como visto anteriormente, a idéia da passagem do religioso para o profano é clara. O coreógrafo incentivava as meninas a dançarem mexendo bem as saias. Na música da “Mariquinha”, as meninas pulam com as duas pernas em cima dos homens, que se esforçam por não deixá-las cair. Uma delas quase cai. Todos riem muito, num clima de folia e humor coletivos. Ao final do ensaio, Dona Cecília pediu que o coreógrafo conversasse comigo e foi para casa. Aparentava estar cansada e fechada.

Algumas canções:

⁴² Refiro-me a um repertório básico que constituiu o primeiro cacuriá de São Luís: “Jacaré”, “Jabuti”, “Ladeira”, “Mariquinha”, “Capineira”, “Siriri”, “Formiga”, “Palha do Coqueiro”, “Rolinha”, “Saia”, “Catarina”, “Mulata Bonita”, “Siri” e outras. Essas canções são cantadas no cacuriá de Dona Elisene, de Dona Teté (em parte), de Dona Cecília e nos cacuriás de outras cidades brasileiras, como no cacuriá do grupo Cupuaçu, de Tião Carvalho, em São Paulo. Os grupos populares dos bairros periféricos de São Luís também cantam essas músicas, mas, na maioria das vezes, com modificações claras na estrutura rítmica e nas letras, que

I - “Rolinha”

Eu tava na beira da praia botando a rolinha pra beber

Eu tava na beira da praia botando os meus olhos pra te ver BIS

Ô se eu não te ver, ê ê ê

Ô se eu não te ver ê ê ê

Ô se eu não te ver

Se eu não te ver

Eu vou sofrer...

Esta canção, de acordo com Dona Cecília e Dona Elisene, pertence “originalmente” ao repertório do baião-cruzado, e é cantada pelo grupo de baião de Dona Maria da Paz. Faz parte também do repertório do cacuriá de Dona Elisene e de outros grupos de São Luís, como o Cacuriá da Fé em Deus.

II – “Ladeira”

Escorregou

Foi na ladeira

Escorregou

Foi na ladeira

Saiu remexendo

Com as mãos nas cadeiras

Saiu remexendo

Com as mãos nas cadeiras...

A “Ladeira” é uma canção bastante conhecida através do “Cacuriá de Dona Teté”. Também pertenceu ao repertório do cacuriá de Dona Filomena e Seu Lauro.

III – “Catarina”

Catarina abana

as distinguem profundamente das canções “originais”, nas quais a característica afro-brasileira se mantém bem mais visível.

Fogo sinhá!

Lê lê lê lê

Fogo sinhá!

Lá lá lá lá

Fogo sinhá!

Nessa coreografia, as meninas “abanam com as saias” no “fogo sinhá!”. Os meninos fazem movimentos que remetem a trabalhos tradicionais no universo rural. A coreografia é “trançada”, com homens e mulheres circulando pelo círculo até reencontrarem seu par.

IV – “Mulata Bonita”

Se tu for pro Maranhão

Me leva que eu também vou

Maranhão é um jardim

Eu dele sou a flor

Ô mulata bonita

Ai ai ai

Cadê seu varão

Ai ai ai

Me pega me beija

Ai ai ai

Me bota no chão

Essa canção faz parte do repertório do carimbó das caixeiras, do cacuriá de Dona Filomena, de Dona Teté, de Dona Elisene, entre outros.

No dia seguinte fui à casa de Dona Cecília conversar com ela informalmente. Como ela não possuía telefone e não me havia dado atenção no ensaio, saindo rapidamente ao final, cheguei sem avisar. Era de noite, e a casa ficava em um local escuro e isolado, após descer uma escadaria. Quando cheguei, ela estava numa pequena sala ao fundo da casa, rodeada de crianças, bordando detalhes da roupa do cacuriá mirim. Inicialmente, estava séria e fechada, aparentando uma certa desconfiança na minha presença. Aos poucos fui me enturmando com

ela e as crianças. Conteí a ela que conhecia Dona Elisene, e falei um pouco de minha vivência pessoal em seu cacuriá. Ela me disse que Dona Elisene era “sua cumade” e, em certo momento de minha fala, sorriu pela primeira vez, me convidando para irmos para outra sala, conversarmos mais à vontade.

Quando sentamos, ela perguntou se eu não tinha medo de andar sozinha, dizendo que a Vila Palmeira, à noite, era um local perigoso. Apontou para um homem que acabara de sair de sua casa, aparentando estar embriagado, e me disse que ele “vivía dando facadas nos outros”. Perguntou se eu queria montar um grupo de cacuriá (para ela essa era a razão de minhas observações e minhas perguntas) e expliquei que estava apenas pesquisando. Sem que eu me referisse ao grupo de Dona Teté, me disse, num tom de reivindicação, que as cantigas do cacuriá eram “do povo, e não de Dona Teté”, mas que “agora o cacuriá era de Nelson Brito”. Falou sobre a origem de algumas músicas, como “Mariquinha”, que era “do antigo baile de caixa” e “Rolinha”, que era do baião-cruzado. Disse que eu não havia gostado da coreografia da Mariquinha (aquela em que as meninas pulam nos meninos), mas que Dona Elisene havia visto e gostado, e que a coreografia foi feita por uma dançante. Essa colocação me surpreendeu, pois no ensaio, ao ver a coreografia, me deixei contagiar pela diversão coletiva, e me diverti também. Esse fato evidenciou a já conhecida questão na Antropologia do quanto somos observados no momento de nossa observação (Dona Cecília estava tocando caixa, e em nenhum momento havia percebido que ela me observava), e como não controlamos a impressão que “os nativos” fazem de nós.

Dona Cecília criticou a erotização crescente da dança, e me descreveu parte de uma coreografia de um grupo de cacuriá do bairro João de Deus (o “Cacuriá de Fabrício” - grupo não cadastrado no CCPDVF, e que outras pessoas, como alguns integrantes do cacuriá de Dona Teté e o próprio Nelson Brito, também haviam comentado comigo como “o grupo mais devasso”). Em um determinado momento da coreografia, segundo Dona Cecília, os homens deitam no chão e as mulheres, rebolando “em cima da cabeça” dos homens, vão “descendo até embaixo”, ao que os homens ficariam com a língua para fora, simulando o sexo oral.

Quando perguntei a ela o que a tinha levado a montar o cacuriá da Vila Palmeira, ela me respondeu que era “*pra tirar essas crianças das coisas ruins, das coisa que não presta*”, botando eles para dançar. Ao final da conversa, após ela ter me relatado um pouco de sua experiência com a família de Dona Elisene, suas lembranças de Dona Filomena e Seu Lauro, o tempo em que era caixeira na Ivar Saldanha, voltei a perguntar por que ela havia montado o cacuriá e ela me respondeu com a voz entristecida: “*era a única diversão que eu tinha era lá*”

com o povo de Elisene. Depois eles morreram, foram embora, aí acabou tudinho pra mim, acabou muita coisa...”.

Falou sobre a agência dos dançantes, que escolhiam as músicas e faziam as coreografias e, em certo momento de nossa conversa, disse em tom de confissão que “tinha vergonha” de “brigar com eles” quando achava que havia algo errado na dança, porque eles “já eram adultos”. Cantou trechos de músicas antigas que considerava bonitas e que já haviam feito parte do repertório de seu cacuriá, mas ela retirou porque “o pessoal achava muito aziado⁴³”, referindo-se aos dançantes. Disse que “cacuriá era só caixa” e que achava bonito “só caixa”, e que “só do ano passado (2003) pra cá começou a colocar um banjo”, deixando clara a sensação de que não era possível resistir às mudanças ‘na tradição’.

2.4 - Cacuriá da Fé em Deus

A primeira vez que visitei o ensaio do cacuriá da Fé em Deus, não havia falado previamente com seu dirigente, Natanael Antônio Ferreira Rosa, mas apenas com sua mãe, que me informara o horário do ensaio. Quando cheguei, o ensaio acontecia ao ar livre, na rua. Era de noite, e a rua estava absolutamente cheia de pessoas. Não foi possível contar o número de pares, mas eram muitos. O ensaio havia acabado de começar.

Os meninos entravam primeiro, carregando um objeto que simbolizava o mastro do Divino (vide Anexo 02 – foto 20), no estilo já descrito de “entrada solene”, remetendo à raiz religiosa da dança. Ao redor, pessoas de todas as casas, a imensa maioria jovens, estavam sentados nas calçadas assistindo e conversando muito; o clima era de festa. As dançarinas vestiam shorts curtos e os rapazes, bermudas. A estrutura do som estava montada em frente a casa de Natanael. Havia seis caixas, um cavaquinho e um banjo. Natanael, sentado, tocava uma das caixas e cantava em um microfone. Ao lado, uma menina adolescente de pé, encostada na parede, cantava em outro microfone (Anexo 02 – foto 23). O clima era contagiante. Comecei a tirar muitas fotografias e, após um tempo, Natanael, no microfone, agradeceu “a presença dos turistas que tinham vindo prestigiar seu cacuriá”, falando para os dançantes “fazerem bonito”, numa atitude abertamente irônica em que ele perguntava o que estávamos fazendo ali. Agradei e continuei observando atentamente, tentando apreender o máximo que pudesse diante de tantos estímulos que se passavam perante meus olhos e ouvidos. Observei um homossexual que se destacava muito na performance. Era negro de

⁴³ Gíria utilizada em São Luís para referir-se a algo “sem graça”, “desanimado”.

cabelos compridos e loiros. Dançava com uma menina e era cheio de trejeitos cômicos. Parecia ser o mais empolgado com a dança do cacuriá, fazendo os companheiros rirem e rindo junto com eles. Observei duas meninas discutindo em um certo momento da dança, e, posteriormente, dançando uma em frente à outra, ambas requebrando até o chão, como se estivessem num desafio (Anexo 02 – foto 24). Natanael constantemente conversava com os dançantes, parava a caixa, fazia piadas. A menina no microfone cantava sem muita afinação, mas extremamente à vontade e integrada. As pessoas ao redor também participavam, aplaudiam, gritavam, riam, comentavam. A efervescência era geral.

Quando o ensaio se aproximava do fim, veio à cena mais forte que vi em todo o trabalho de campo: Todos os dançantes sentam-se no chão formando um grande círculo. As caixas começam a soar no ritmo do cacuriá. Inicia-se uma espécie de concurso para escolher dançantes entre as crianças da comunidade ali presentes. Uma menina de aparentemente dez anos entra no meio da roda. Ela havia sido escolhida para integrar o grupo em um momento anterior. Os adultos ao redor gritam muito. A pequena menina se requebra toda, descendo até embaixo e subindo, orgulhosa. Os adultos sentados ao redor, batendo palmas, assoviando, gritando. De repente, um menino que também aparenta ter dez anos entra na roda. Vem se requebrando, se aproximando da menina. Quando a alcança, pega na cintura dela, e a puxa para junto de seu corpo (vide Anexo 02 – foto 21). Agora os dois requebram juntos, os quadris colados, eles vão até embaixo requebrando e sobem, várias vezes. Quanto mais intensa era a dança, mais intensos eram os gritos da platéia, ou vice-versa. O menino sai. Entra outro. A cena se repete. Vários meninos entram, um de cada vez, e dançam com a menina. Até que um é o escolhido. Ele será o par da menina no São João. Mas não só ele. O segundo colocado também entra, e forma-se “o sanduíche”. Um à frente e um atrás dançam colados à menina. Os adultos gritam muito. As três crianças que sairão no São João estão escolhidas. Eles certamente estão orgulhosos. Os adultos levantam, e todos voltam a dançar. Na coreografia que segue, homens e mulheres se separam. As mulheres formam um círculo exterior, onde requebram até o chão. Os homens formam um círculo dentro do círculo feminino. A pequena menina está ao centro do círculo masculino. Os homens vão se aproximando mais e mais dela, até formar-se um “bolo apertado”. A menina some. É o miolo do “bolo” masculino. Gritaria e euforia. Depois essa estrutura se desfaz, e todos voltam a dançar novamente, girando com seus pares, animados. As três crianças, dançando “em sanduíche”, são os puxadores do grupo (Anexo 02 – foto 25).

A música do concurso:

I

Lá vem, Dona Gracinha
Vem toda arrumadinha
Vem se requebrando
Esperando Seu Gaiozinho

Lá vem Seu Gaiozinho
Vem todo arrumadinho
Vem se requebrando
Esperando Dona Gracinha

Dona Gracinha
Seu Gaiozinho
Seu Gaiozinho
Dona Gracinha...

Dona Gracinha e Seu Gaiozinho eram um senhor e uma senhora da comunidade, supostamente namorados, que, segundo Natanael, estavam sendo homenageados pelo grupo.

Outras canções:

II

Natanael fala ao microfone: *valeu meu povo, vamo lá chegando agora, é a periquita que não sabe subir no pau. Segura a periquita...*

Oh periquita do mato
Requebra no pau
Requebra no pau
E não sabe descer

Não sabe descer
Não sabe descer
Requebra no pau
E não sabe descer

Oh a onça do mato
É bicho corredor
Corre Dona Onça
que lá vem caçador

Lá vem caçador
Lá vem caçador
Corre Dona Onça
Que lá vem caçador...

III

Natanael: *vamos mandar o jererê ne meu cumpadi, disseram que o jererê das meninas é cheiroso...*

Menina que vem da roça
Tem um estilo diferente
Vem ver uma nova dança
Mexe o corpo com a gente

Natanael: *devagarinho em, vou cheirar...*

Jererê jererê jererê
Bota no copo que eu também quero beber
Jererê jererê jererê
Bota no copo que eu também quero tomar

IV

Natanael: *É meu cumpadi, não é que a minha cobra sumiu, pra mim encontrar minha cobra tá difícil...*

Quero ver, quero ver, quero ver
Quero ver essa cobra remexer

Mamãe eu vi uma cobra
A cobra tava enrolada
A cobra me avistou
Sacudiu o seu chocalho

Preparou foi o seu bote
Pra comer minha pombinha
A pombinha se assustou
Bateu asas e avoou
E voou foi pra bem longe
Não sei onde ela pousou

Quero ver, quero ver, quero ver
Eu quero ver minha cobra remexer...

Após o ensaio, Natanael veio conversar conosco. Rapidamente um clima de intimidade se instalou. Informei sobre a pesquisa, e ele disse, em tom de brincadeira, que havia falado mesmo para provocar, pois achou que éramos (nesse dia estava acompanhada de um amigo maranhense) “espiões de algum outro grupo de cacuriá”. Alguns dançantes, Natanael com seu filho pequeno no colo, alguns músicos, “Seu Gaiozinho e Dona Gracinha”, todos ficamos conversando descontraidamente sentados no meio-fio. Natanael apresentou “Scarlet”, o homossexual que chamou minha atenção na performance, dizendo ser a estrela do grupo. Ele ria e fazia deboches, bem humorado. Todos riam. Natanael disse que fazia “uma peneira” para selecionar os dançantes. Perguntei o que precisava e ele respondeu: *“precisa ser animado, precisa ter molejo, porque o cacuriá é uma dança sensual, você não vê essa gordinha, ninguém dá nada, mas ela dança...”*. A menina, sorrindo, rebolou

“mostrando o gingado”, provocante. Natanael apresentou um casal de brincantes que “se casou no cacuriá”, e depois saiu “porque depois de casar não pode”, porque o cacuriá “é uma dança sensual, requebra junto, aí não tem jeito, apaixonou. Pode fazer até viado virar homem”, disse, olhando para “Scarlet”. Pediu que o casal pousasse para uma foto com a primeira roupa do grupo. O clima era de muita brincadeira e descontração. Todos riam muito, faziam seus comentários e brincadeiras, participativos. No colo de Natanael, seu filho, de chupeta, dormia. Ao lado, sentado, “Seu Gaiozinho” sorria, timidamente. Sobressaia a sensação de divertimento, união e intimidade entre os integrantes do cacuriá da Fé em Deus.

No dia seguinte, voltei à casa de Natanael para entrevistá-lo formalmente. O cacuriá da Fé em Deus foi fundado em 1996. No momento da entrevista, estavam na casa de Natanael algumas pessoas do grupo (e alguns que não estavam, ele mandou chamar para dar seu depoimento a mim): músicos, dançantes, costureira, compositores – todos moradores da rua, “pessoas da comunidade”.

O ambiente era bastante informal e bem-humorado. Quando liguei o gravador, Natanael fez questão de cantar, acompanhado de Pablo no cavaquinho (vide Anexo 02 – foto 22), todas as músicas de seu cacuriá, explicando, entre momentos de brincadeira e de seriedade, como elas foram compostas. Também fez questão de passar a palavra às pessoas presentes, falando da importância individual de cada um ao grupo.

Relatarei trechos da entrevista que circulam sobre as mesmas questões temáticas trazidas pelo depoimento de Tourinho, as questões recorrentes em torno do universo dos cacuriás, quais sejam: a circularidade em torno do Cacuriá de Dona Teté enquanto referência central, as estratégias discursivas que apontam a singularidade de seu grupo, a preocupação com o processo de “sexualização” excessiva da dança (cuja responsabilidade é sempre atribuída aos “outros grupos”); e, outra questão enfatizada particularmente por Natanael: a importância do cacuriá enquanto trabalho cultural junto aos jovens da comunidade.

E como é a história das músicas, você faz todas as músicas, todas são suas...

Todas são.

Com exceção de algumas, né, tipo aquela da palha do coqueiro, eu vejo ela em vários cacuriás...

A folha do coqueiro, vários cacuriás? Essa música é só da gente, você não encontra, desse jeito você não encontra não: “olha a folha do coqueiro quando o vento dá...” Que a gente vira ela. Quem faz as músicas também comigo é o Gil Maranhão, ele é um grande compositor. (Gil Maranhão estava sentado ao lado de Natanael). Gil Maranhão ajuda a gente desde os primeiros anos do cacuriá, ele fez essa música junto comigo, aqui na porta, todas as músicas que a gente faz é aqui na porta, porque quando termina o ensaio sempre ele vem pra cá. Gil também escreveu uma música pra cá, foi a primeira música do cacuriá “venho de tão longe, do bairro da Fé em Deus, vim chegando, vim cantando, se é do seu gosto eu não sei, eu já cheguei...” Essa música, basicamente, é da entrada do cacuriá de Teté, só que eu virei, virei a música todinha, a gente conseguimos virar, juntando as palavras e colocando outras coisas, porque Teté canta “Lera chorou...” Porque aqui a gente, basicamente, o meu trabalho com o Gil, com toda a comunidade, a gente não se baseia basicamente no cacuriá de Teté, a gente é tudo criação mesmo da gente, porque invés da gente colocar o trabalho da gente pra divulgar fora, que meu objetivo é divulgar o trabalho do Cacuriá da Fé em Deus fora, porque atualmente, o único cacuriá que dança fora é o cacuriá de Tetéia⁴⁴, porque tem a mídia, a mídia que levanta, então tá na hora de expandir o cacuriá da Fé em Deus, então, por isso a gente temos caixeira que mora aqui do lado, que ajudou a gente, então a gente tá divulgando o trabalho da gente, as músicas da gente, todas são da gente, da própria comunidade.

E por que você quis fundar o cacuriá?

Eu quis fundar o cacuriá pra quê? O objetivo da gente é tirar os garotos, os jovens, porque a área da gente aqui é muito discriminada, porque é a área da Liberdade, aí diz que faz parte da Fé em Deus, mas não tem nada a ver, Liberdade é pro lado da Rua da Vala em diante... então o meu objetivo foi tirar os jovens das drogas e da criminalidade. Então pra gente

⁴⁴ Natanael, Dona Maria da Paz e Dona Cecília referiram-se algumas vezes à Dona Teté como “Tetéia”.

mostrar pra alguns bairros que na Fé em Deus não existe, mesmo na Liberdade, não existe somente pessoas que é usuário de droga e marginal, existe também pessoas boa. Então meu objetivo é esse: reintegrar aos jovens perante a comunidade.

A casa de Natanael é vizinha ao ‘Terreiro de Iemanjá’, casa fundada por Jorge Itaci - o Jorge Babalaô – figura bastante conhecida em São Luís que morreu no ano de 2003. Natanael referia-se ao falecido amigo com um tom entristecido, e falou sobre sua ajuda para o grupo de cacuriá:

Jorge Babalaô, um amigão que ajudou muito todo mundo. Eu não gosto nem de falar porque é uma pessoa que faz muita falta, demais... Esse ano estamos homenageando ele. Nós estamos indo com as cores vermelho, azul e branco. (as cores que, além de simbolizar São Luís, também simbolizam o Terreiro de Iemanjá). É uma homenagem que não tem preço. Ele me ajudou em tudo. Me ensinou a tocar caixa, me ensinou tudo.... (...) Se eu puder continuar com meu cacuriá, se Deus me der força e saúde, o trabalho dele perante a comunidade em termos da cultura, eu nunca vou deixar ele acabar.

Sobre a importância de seu trabalho na comunidade:

(...) Então é um trabalho que, tem hora que dá vontade de largar tudo, aí vem ‘não, Natanael, não desiste, não desiste porque tem que continuar’, mas é um trabalho pra mim que seja gratificante, porque só em termos de você trabalhar quase o ano todo com jovens e você vê aquele trabalho dando certo, o povo gostando, batendo palma, é uma gratificação, tanto pra mim quanto pra minha comunidade, porque eu tô expandindo o nome da minha comunidade, então meu objetivo maior é divulgar o trabalho do meu cacuriá pra fora do Maranhão...

Sobre os integrantes não receberem cachê:

Eles não recebem cachê. Porque eu dou tudo, eu dou a roupa, dou o calçado, só falta dar a parte de baixo, aí fica meio difícil, porque eu dou tudinho, a roupa, o calçado que é sapatilha, tenho uma despesa com meus músicos, porque eles ficam direto, quando termina a apresentação eles tão aqui coladinho aqui comigo, de manhã cedo até de noite, né meu cumpadi...

Sobre a “nova batida” do cacuriá:

(...), porque esse ano, dois cacuriás tão vindo com essa batida nova, é o cacuriá de Tetéia e o daqui, porque eu já vi o comercial dela, e ela tá vindo com essa mesma batida. É uma batida mais pra cima.

E como foi criada essa batida nova?

Essa batida tá desde a origem primitiva. É a batida original mesmo. É o carimbó das caixeiras. Eu tirei porque eu fui numa festa do Divino, e aí eu vi essa batida.

3 – Influência da Estrutura Englobante no Universo Social do Cacuriá

Edward Shils busca observar a influência da estrutura mais englobante da sociedade na vida dos grupos que vivem em seu interior, assim como os limites de sua influência sobre as partes componentes:

Esta estrutura mais englobante é algo que surge de maneira intermitente na vida dos seus membros. É também aquilo que os junta e liga de maneiras várias, e em diversos graus, para constituir uma sociedade (...). Existe, assim, um processo contínuo de independência e antinomia entre a estrutura englobante e os outros constituintes da sociedade, num processo de fluxo e refluxo (1992: 2).

Os diversos grupos de cacuriá estão sempre atentos às performances que estão sendo feitas da dança pelos outros grupos. Uma das razões dessa atenção dá-se por uma questão

pragmática, já que são atingidos na prática pelo que é feito pelos outros, enquanto representantes da mesma manifestação.

Dona Francisca das Chagas, representante do “Cacuriá de Silvana”, ao se referir à “indecência” que teria começado a surgir no cacuriá, comenta que “a cultura quis dar um basta” e que “teve que mostrar foto” para mostrar que seu grupo “não tinha indecência”.

Dona Maria da Paz, que manteve por algum tempo o cacuriá na Vila Ivar Saldanha após o falecimento de Seu Lauro, relatou certa ocasião em que foi assinar um contrato para apresentar, no SESC, as brincadeiras folclóricas conduzidas por ela. A diretora do SESC, então, teria contratado o bumba-meu-boi, o tambor de crioula, o baião-cruzado e, nas palavras de Dona Maria, “quando chegou na parte do cacuriá ela disse, ‘para, para, que eu tenho é raiva desse cacuriá! Isso não é dança folclórica não, é uma depravação!’”. Dona Maria teria tentado explicar, em vão, que “o cacuriá não era aquilo, era uma brincadeira simples, nascida na Ivar Saldanha” e “não tinha esse põem e tira, essa imoralidade”, mas a diretora do SESC “não quis nem saber”, ao que Dona Maria teria “ficado chateada” e, posteriormente, desistido de levar a cabo a dança do cacuriá, diante da ressignificação dominante.

Esse é um dos motivos do surgimento de um movimento para criação de uma associação dos grupos de cacuriá. Segundo Tourinho,

Hoje eu participo de uma associação de cacuriás, há um tempo. A idéia é de juntar pra discutir as questões, essa questão da sensualidade, da vulgaridade...

Na verdade estamos querendo criar uma federação. Existe a associação de bumba-meu-bois, federação não sei de que, aqui tudo tem, até de certa forma é um pouco organizado. Mas a associação de cacuriás ainda não tem. De fato ainda não tem, tem o desejo de, mas não existe ainda de fato. Já se levou o estatuto pra apreciar, mas ainda não foi aprovado, tá entendendo? Começou-se a querer organizar.

Natanael também falou sobre esse movimento, do qual teria sido um dos pioneiros:

Eu conversei muito com Jurandir, pra gente montar a associação de cacuriá. Aí chamei alguns cacuriás, mais ou menos seis cacuriás, a gente começou a se reunir. A gente reunia aqui, reunia lá no Bairro de Fátima e

aí foi chegando mais cacuriá. Tiveram a idéia de levar essa reunião pra Vila Palmeira. Aí foi chegando o resto dos cacuriás, se eu não me engano são 42 cacuriás existentes em São Luís do Maranhão. Então basicamente aí começou a chegar, então eu vi que tava aumentando cada vez mais o número, então, sempre eu chegava atrasado na reunião, porque eu sou servente de enfermagem aí eu chegava atrasado lá, mas aí eu vi que eles não queriam que a associação progredisse. Por quê? Em vez de cuidar do cacuriá deles, eles começavam a falar mal do dos outros...

Sobre o motivo que o teria levado a querer organizar a associação, Natanael responde:

Eu queria brigar pra não deixar morrer a cultura, o objetivo era esse, que eles colocassem na cabeça deles que eles tinham que brigar pelo interesse de todos eles. Porque hoje em dia o cacuriá tá muito discriminado.

Por quê?

Porque tem muito cacuriá que tá pegando muito pesado. Tem uns que tão muito imorais. Então eu boto muito sempre pro pessoal mudar. (...) ‘Cacuriá é uma dança maliciosa, é uma dança só na malícia, cacuriá tem que ter ginga. Vamos pegar, mas pegar leve’. Sempre batia com eles, aí eu me chateei, tanto eu, quanto o presidente do cacuriá da Basson, aí a gente se afastamo, daí pra cá num teve mais ninguém que me procurou lá da Vila Palmeira, não sei nem como é que tá, cada qual procurou seu rumo. A gente se encontra assim, dentro dos arraiais, a gente encontra um, outro, aí sempre eles começam a querer aquela disputa. Como eu digo pra eles, ‘gente, eu fiz o cacuriá, não foi pra disputar, eu não fiz o cacuriá pra disputar, tô fazendo meu trabalho, trabalho junto com a minha comunidade, trabalho imparcial.’

De acordo com Shils (1992: 279), “Padrões éticos gerais, (...), as concepções das virtudes que dão direito ao poder, deferência e outras recompensas e oportunidades possuem alguma influência sobre as reações concretas a questões específicas. Estas reações concretas são também uma função da distribuição de poder que é efetivamente observada ou

imaginada, dos cálculos sobre vantagens relativas de rumos de ação alternativos”. Bourdieu (1995), por sua vez, ao propor sua teoria geral da prática, fala de uma “espécie de sentido do jogo social”, sentido esse que é captado pelos agentes.

Assim, “a malícia” enfatizada na performance do Cacuriá de Dona Teté foi percebida inicialmente como uma receita de sucesso da dança, sentido que foi seguido pelos grupos (que afinal o tem como referência central de sentido do que seja o cacuriá). Porém, esse erotismo enfatizado começa a trazer problemas práticos, de “discriminação”, ao que seus representantes percebem e reagem, para que possam permanecer no “jogo social” enquanto legítimos representantes da cultura popular oficial do Estado. Afinal, como entende Jesús Martin-Barbero (2001:253), “se o Estado busca legitimação na imagem do popular, o popular buscará cidadania no reconhecimento oficial. A partir dessa busca recíproca é que será possível a emergência cultural do popular urbano”, aspecto que será aprofundado logo à frente.

4 – Centro e Periferia: O Centro da Sociedade como Referência do Consenso e do Dissenso

Reiterando as considerações iniciais do capítulo, Shils entende que a participação numa sociedade é constituída pela relação com a zona central. Esta é entendida como um fenômeno pertencente à ordem dos símbolos, valores e crenças e “é o centro por ser fundamental e irredutível; e é essa a impressão que ele causa a muitas pessoas que não são capazes de dar uma articulação explícita a essa irredutibilidade” (1992:53/54). O autor observa que as crenças gerais, no momento em que atuam num consenso, não estão geralmente articuladas de maneira clara. São por vezes expressas em termos ambíguos (: 279).

Assim, Dona Francisca das Chagas entende que “*enquanto Teté tiver viva, ela vai ser sempre o primeiro cacuriá*” e posiciona o seu grupo como “o segundo”, acrescentando que ele possui o mesmo “lema” daquele que seria “o primeiro”, lema este que é verbalizado por Dona Francisca como a ausência de “indecência”. Explica que foi conversar com Teté “pra saber como era as coisas” e que as músicas que seu grupo canta são “as mesmas dela”, mas que na verdade “não são dela, porque o cacuriá é uma dança folclórica do carimbó de caixeira”.

Tourinho legitima a singularidade de seu grupo a partir da influência das contribuições singulares deste no universo social dos cacuriás, ressaltando particularmente o

“acatamento” do Cacuriá de Dona Teté às inovações que teriam surgido a partir do cacuriá do Cruzeiro do Anil, citando como exemplo a inserção das saias longas no figurino feminino e da “entrada solene” na apresentação da performance. Ao defender sua posição de manter “só a caixa” no cacuriá, criticando certas “intromissões mal-vindas” como a inserção de muitos instrumentos novos, faz a ressalva de que estes “ficam até bonito no de Teté”.

Natanael, ao explicar que as músicas do grupo eram de autoria própria, e que “não se baseavam no cacuriá de Teté”, cantou a música de entrada, feita a partir da melodia da canção “Lera”, composta por Dona Teté, com a letra adequada ao cacuriá da Fé em Deus. Ao falar da “batida nova” de seu grupo, diz que apenas dois grupos “estão saindo com essa nova batida”, o seu e o de Teté.

Gil Maranhão, fundador do cacuriá da Fé em Deus junto com Natanael, ao defender a necessidade de que os grupos pesquisem sobre a origem da dança a partir de Seu Lauro (opinião transcrita no capítulo 4), termina sua fala dizendo que o Cacuriá de Teté, “de qualquer forma, é o que as pessoas têm que se basear pra poder colocar o seu”, não só porque “ela fez parte do primeiro cacuriá”, mas porque “o dela é o melhor”.

Observa-se, assim, a existência de um consenso um tanto óbvio acerca de uma centralidade irreduzível ocupada pelo Cacuriá de Dona Teté/Laborarte no universo do cacuriá ludovicense. No entanto, como esclarece Shils (1992: 273), este consenso que afirma o centro é capaz de controlar uma quantidade considerável de dissenso em relação ao centro sobre muitas questões particulares.

Assim, em relação à postura da performance do grupo, Tourinho faz uma clara opção por Seu Lauro no que diz respeito a não seguir a tendência de erotização, enfatizada inicialmente pela performance do Laborarte.

Dona Cecília usa um tom de reivindicação para dizer que “Teté não é dona das cantigas do cacuriá”, que eram “do povo”, mas que agora “o cacuriá era de Nelson Brito”.

Natanael deixa mais claro sua crítica em relação ao poder de representação do cacuriá estar concentrado no cacuriá de Dona Teté/Laborarte de forma soberana:

(...) Porque aqui a gente, o meu trabalho com o Gil, com toda a comunidade, a gente não se baseia basicamente no cacuriá de Teté, a gente é tudo criação mesmo da gente,(...),que meu objetivo é divulgar o trabalho do Cacuriá da Fé em Deus fora, porque atualmente, o único cacuriá que dança fora é o cacuriá de Tetéia, porque tem a mídia, a mídia que levanta (...).

E fala sobre as reuniões dos grupos para organizar a associação:

Porque hoje em dia, ninguém é melhor do que ninguém. Tudo são iguais. Agora, eles se baseiam muito no de Tetéia (os grupos em geral). Então eu falava, ‘gente, vocês tem que tirar esse negócio da cabeça de vocês’. Falei sempre na reunião, batendo na mesma pauta. Por quê? Tá na hora da gente mudar, tá na hora de evoluir. (...). E o cacuriá, o nome dele, não é cacuriá. O nome que se dá pelo interior é baile de caixa, que é o nome específico dele, e o carimbó das caixeiras. Aí Seu Lauro, lá da Ivar Saldanha, Teté era caixeira de Lauro, quem fundou mesmo, quem colocou o nome foi Lauro, aí Tetéia, como Lauro morreu, ela assumiu, junto com Nelson Brito e gravaram o primeiro CD de Teté e colocaram o cacuriá de Tetéia lá no Laborarte, mas o fundador mesmo, não é cacuriá, é carimbó das caixeiras e baile de caixa.

Como entende Shils (: 278), “questões particulares de legitimidade podem afetar o estado do consenso de uma sociedade”. Ao remeter-se à raiz interiorana do cacuriá e ao disponibilizador deste capital cultural em São Luís, Natanael questiona a representação absoluta do Cacuriá de Dona Teté/Laborarte enquanto grupo legitimado. Gil Maranhão expõe de maneira ainda mais clara o argumento iniciado por Natanael:

No caso, a gente falava agora há pouco a respeito lá da Vila Ivar Saldanha, o Seu Lauro quem criou o cacuriá. E, eu tenho uma amiga que é da rádio Conquista, e ela me informou agora há pouco, no último domingo, que ela recebeu um informe a respeito de que Dona Teté receberia um prêmio em São Paulo porque ela foi a criadora do cacuriá e ela protestou na rádio né, porque não é de merecimento dela receber esse prêmio como criadora do cacuriá. Como divulgadora, grande incentivadora e de expansão até do cacuriá, tudo bem, é uma coisa de se dar um mérito pra ela, porque ela é uma pessoa merecedora, mas dizer que ela foi a criadora do cacuriá... Então, são coisas assim que tem que ser esclarecidas pra comunidade. Inclusive eu tenho conhecimento não só de que Seu Lauro foi o criador do cacuriá, como conheço a família dele, tem

filha dele que mora em Brasília, Elisene, ainda ontem meu irmão telefonou de Brasília, que mora próximo da casa dela⁴⁵ e eu falei pra ele, ‘olha, tá acontecendo uma coisa aqui, disseram que Dona Teté é a fundadora do cacuriá, fala aí pra Elisene’. Porque não pode, a família tem que tomar alguma providência, porque tem pessoas que tão tirando proveito da criatividade alheia, e isso não é correto que se faça.

5 - A Periferia é o Centro: O Universo dos Bairros

Ao discorrer sobre a legitimação urbana da música negra no Brasil, Jesús Martín-Barbero (2001: 250-253) fala acerca da concepção populista que “remete a verdade do popular, sua ‘essência’, às raízes, à origem, isto é, não à história de sua formação e sim a esse lugar idealizado da autenticidade que seria o campo, o mundo rural. Daí a contradição entre sua idéia de povo e as massas urbanas desenraizadas (...), de gostos ‘degradados’”. O autor critica as concepções com que comumente foi tratada a questão do popular urbano: “Se a originalidade da cultura reside essencialmente em sua autonomia, na ausência de contaminação e de comércio com a cultura oficial, hegemônica, se nega a circulação cultural. E ao se negar a circulação cultural, o realmente negado é o processo histórico de formação do popular e o sentido social das diferenças culturais” (: 42).

Parafraseando A. Cirese (: 117), o autor defende que a popularidade seja tratada como “um uso e não como uma origem, como um fato e não como uma essência”. E argumenta que “frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas” (idem). O autor defende a concepção no estudo do popular que se volta à dinâmica dos usos, à maneira como as coletividades sem poder político e nem representação social assimilam as ofertas a seu alcance e vivificam, a seu modo, a cotidianidade e as tradições (: 154).

Assim, o cacuriá se prolifera em São Luís como criação em larga medida autônoma dos setores populares. Assinala um contato ativo desses setores com as tradições disponibilizadas, reinventadas a partir de um modo de viver e se expressar cidadão das classes populares, que buscam a partir dessa reinvenção tornarem-se socialmente visíveis. Aponta, sem dúvida, uma busca dos setores populares por um espaço social em meio à

⁴⁵ O irmão de Gil Maranhão, Gilvan do Vale, é um dos migrantes maranhenses que residem no Centro de Tradições Populares de Sobradinho.

poderosa indústria turística implantada pelo Estado. Constitui ainda um espaço de afirmação do comunitário no universo social dos bairros.

Como argumenta Barbero ao discorrer sobre a “mistura de povo e massa no urbano” (2001: 277-289), o bairro aparece como o espaço de fermentação cultural e política de uma nova identidade do popular. A partir dele se vai forjando uma cultura específica dos setores populares:

Uma dimensão fundamental do popular que revela sua densidade cultural e social no bairro são os processos de reconhecimento como “lugares” de constituição das identidades. (...) O bairro surge (...) como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de comunicação: entre parentes e entre vizinhos. O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção de um *agente*, ou seja, de uma sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. Frente à provisoriedade e à rotatividade do mercado de trabalho que, sobretudo em tempos de crise econômica, dificultam a formação de laços permanentes, é no bairro que as classes populares podem estabelecer solidariedades duradouras e personalizadas. Nesse espaço, ficar sem trabalho não significa perder a identidade, isto é, deixar de ser filho de fulano ou pai de beltrano. E frente ao que acontece nos bairros residenciais das classes altas e médias-altas, onde as relações se estabelecem mais com base em laços profissionais do que por vizinhança, pertencer ao bairro para as classes populares significa poder ser reconhecido em qualquer circunstância. (2001: 285/286).

Assim, Tourinho defende a contribuição da “comunidade do Cruzeiro do Anil” para a “popularização da brincadeira do cacuriá” em São Luís. Dona Cecília argumenta que “quis botar o cacuriá” para tirar as crianças e jovens da Vila Palmeira “das coisas que não prestam”. Natanael enfatiza a dança do cacuriá como um trabalho social perante os jovens “de sua comunidade”, para mostrar que, na Fé em Deus, “não existem apenas pessoas que usam drogas e são marginais”, mas que existem “pessoas boas”, ou seja, que dançam o cacuriá, e, conseqüentemente, produzem “cultura”. Referindo-se a Jorge Babalaô, argumenta que, enquanto puder continuar com o cacuriá, o trabalho daquele “perante a comunidade em termos de cultura, ele não deixará acabar”.

Durante o primeiro semestre do ano, os ensaios de cacuriá nos bairros populares ocorrem com uma frequência que cresce à medida que se aproxima o mês de junho. Durante

o mês de maio, é comum que os ensaios ocorram todos os sábados e domingos à noite e, em muitos grupos, também durante a semana, o que implica um compromisso assíduo dos jovens.

É evidente a efervescência comunitária produzida nestes ensaios entre os jovens dos setores populares, que certamente vivenciam o cacuriá como espaço de encontro social, construção de um *a gente* (o que inclui disputar com outros grupos populares de cacuriá, principalmente de localidades próximas⁴⁶), e - não menos importante - como um espaço de diversão coletiva no universo social dos bairros.

Na rua de Natanael, localiza-se o Terreiro de Iemanjá, a sede do “Boi da Fé em Deus”, a sede de um grupo de tambor de crioula, a sede de outro grupo de cacuriá - o “Cacuriá da Fafá” - e o grupo de pagode “Samba Júnior”, do qual participam músicos que tocam no cacuriá de Natanael. Todas essas dimensões estão intrinsecamente concatenadas no espaço social do bairro, e mais especificamente, da rua, representando um universo social e cultural compartilhado pela comunidade de vizinhos.

Os ensaios de cacuriá seriam, assim, um espaço para a instalação de uma importante dimensão do popular, parafraseando Barbero (2001:278), “a da expressividade do tumulto feito de gargalhada e descontração, assovios e ruídos obscenos”. Um espaço que funcionaria simultaneamente como afirmação e construção do comunitário; diversão coletiva e liberação de energia erótica; busca por espaço social e visibilidade dentro da poderosa política cultural do Estado; construção e emergência de uma ‘tradição’ popular urbana. Nas palavras de Barbero (2001: 289): “O folclórico se fez popular”.

⁴⁶ Não é incomum a existência de mais de um grupo de cacuriá no mesmo bairro, e, como é comum, a proximidade física pode aumentar o sentimento de competição entre os grupos. Nas palavras de Shils, “qualquer coletividade humana é caracterizada por diferentes combinações de solidariedade, separação e conflito” (1992: 270).

Capítulo 4 - Uma Análise da Trajetória do Cacuriá enquanto Sistema Semiótico – Performance e Dinâmica Cultural

O corpo é síntese das situações vividas pelo sujeito, mais ainda, é marca de sua inserção em uma tradição. As experiências adquiridas no jogo social, bem como os esforços acumulados para intervir no jogo são integrados em um esquema corporal, que expressa a modalidade particular de ser no mundo do indivíduo, enquanto membro de uma cultura ou de uma classe. Saber anônimo radicado no corpo e adquirido na prática, as formas rotineiras de engajamento no espaço e no tempo (...) não são resultados nem de escolhas pessoais nem da determinação de condições externas; sinal de pertença inarredável a uma tradição, expressam como essa tradição fala através de cada um de nós.

Paulo César Alves – Corpo, Experiência e Cultura. 2001.

1 – Retrocedendo o Olhar: Carimbó de Caixa e Cacuriá

Ao discorrer sobre a semiologia de Roland Barthes, Dominic Strinati (1999) nos diz que:

Segundo os semiólogos, a realidade material nunca pode ser dada por certa, impondo seus significados sobre os seres humanos. A realidade é sempre construída e tornada inteligível ao entendimento humano por sistemas culturalmente específicos de significação. (...) Qualquer semiologia postula uma relação entre dois termos: um significante e um significado. Esse significado nunca é “inocente” porque os sistemas de significação atestam que essa experiência é inteligível. Não existe algo semelhante a uma interpretação objetiva e não-codificada de um mundo real e objetivo. Este mundo existe, mas sua inteligibilidade depende dos códigos de significação ou dos sistemas de signos (...). Esses códigos e signos não são universalmente dados, mas sim específicos – histórica e socialmente. (...) O significado não é algo dado ou que pode ser tomado por certo, mas é fabricado a partir de sistemas de códigos, convenções e signos historicamente mutáveis. A semiologia preocupa-se com essa produção de significados, que Barthes chama de “o processo de significação”. Assim como a cultura não pode ser considerada universal, tampouco pode ser vista divorciada das condições sociais em que se localiza. (1999:113).

Segundo o curriculum vitae preparado por Dona Elisene para apresentar seu grupo de cacuriá, recentemente nomeado Cacuriá Filha Herdeira,

O Cacuriá é uma dança folclórica, típica e cultural do Maranhão. Foi criada há aproximadamente 30 anos no Maranhão. Após o término da Festa do Divino, as caixeiras realizavam o carimbó de caixa, onde celebravam sua alegria. O cacuriá foi criado a partir do carimbó de caixeira, e era tocado com a caixa do Divino (instrumento de batoque).

A sua dança é coreografada, cheia de simbolismos, e a cada passo da dupla transmite a manifestação da cultura, crenças e costumes desse povo. É uma dança alegre, criativa, sensual e envolvente. (...).

Enfatizando a relação entre o surgimento do cacuriá e o carimbó de caixa, Dona Elisene explica:

Ele (o cacuriá) era mesmo após a festa do Divino Espírito Santo. Começava o carimbó, que é o carimbó de caixa. Porque aí que elas se reuniam todas, porque cê sabe, a festa do Divino é uma festa muito religiosa, então ninguém entra de bermuda, ninguém pode fumar⁴⁷, ninguém pode cantar uma música além daquelas que já sabe que são músicas muito religiosas, enfim, mas quando encerra a tribuna, fechou a tribuna pronto, no outro dia você já sabe, terminou a festa, ali você já guarda, principalmente na minha casa era assim, guardava a bebida das caixeiras, ficava reservada, das cozinheiras, então nesse outro dia que elas iam lavar os pratos, as panelas, guardava tudo e dali começava, uma a cantar prum lado, outra cantava verso pra cá e aquelas senhoras antigas começava a cantar aquelas músicas, e como você vê assim, hoje em dia, porque bota uma menina dessa pra rebolar “Ah, porque... é porque é de agora”, não. Elas já dançavam isso antigamente. Só que de outra forma. Mais sensual, não era com o corpo, não mostrava o corpo nu né, como elas fazem hoje, mas elas já dançavam. Quantas vezes minha vó cansou de dizer, eles cantavam:

A minha garrafa de vinho

Sai cinza

A minha garrafa de vinho

⁴⁷ Sobre as interdições da Festa do Divino Espírito Santo ver Barbosa, Marise. 2002: 117.

Sai cinza
Sai, sai, sai
Sai cinza BIS

Ou também tinha:

Ajunta a colher no chão
Seu carão BIS

Porque isso aí elas iam rebolando até embaixo e juntavam, jogavam dinheiro né, elas juntavam o dinheiro com a boca pra ver quem tinha mais molejo no corpo. Elas rebolavam muito, com aquele quadrilzão, os parente jogavam dinheiro, os neto jogavam dinheiro pra ver as vó dançar, os filhos jogavam dinheiro pra ver as mães dançar, porque era muito bonito. Então isso já é de muitos anos, não é só de agora que vem a modernidade delas mostrarem o corpo, mas elas já dançavam essas músicas. Então por aí surgiu o carimbó, porque já vem de muito tempo, elas cantavam, dançavam, e aí começava, puxava um verso pra cá, outro pra lá, as palavras era o que vinha na cabeça e começava a montar (os versos). Você via era o dia todinho a gente dançando só aquelas músicas de caixa, e tinha efeito, uma festa a noite toda.

Em outro momento:

(...) tinha uma festa do Divino, eu ia com a minha mãe, eu era pequena, aí tinha a minha vó que dançava aquelas músicas, e eu ficava olhando na época, e eu tinha vergonha, mas elas não, elas dançavam demais com a caixa do Divino, com aquele charme... (...) Assim, como quando eu ia pra Cajapió, quando eu era pequena, que eu vi pela primeira vez minha vó dançando, daí eu vi essa cena. Jogava dinheiro, ou botava uma garrafa no chão, passa por cima da garrafa rebolando... (...) Não era como agora... era aquela dança das mulheres. Era dançado só pelas mulheres, os homens não ousava entrar. Essa é a diferença.

Em seu trabalho sobre as caixeiras do Divino Espírito Santo no Maranhão, Marise Barbosa descreve o momento do carimbó:

(...), trata-se de um momento próprio de descanso e brincadeira dessas mulheres que trabalharam dias a fio, tocando todo o tempo. As caixeiras mais antigas recordam do carimbó com saudade. Esse tem perdido, ao longo do tempo, seu espaço de liberdade onde elas se encontram e brincam. Cada vez mais e mais, pessoas querem participar e brincar junto. (2002:109).

Explicando a associação do carimbó ao momento do serramento do mastro na Casa das Minas, a autora descreve:

Cada um faz com seu corpo a mímica do vai-e-vem do serrote que todos associam à rítmica sexual, e nesse movimento deve descer dançando até embaixo... Todos brincam e as caixeiras cantam versos do tipo que segue:

Se tu vai pro Maranhão
Me leva que eu também vou
Maranhão é um jardim
E eu dele sou a flor

Ô mulata bonita ai ai
Cadê teu varão ai ai
Oi me joga na rede ai ai
Ai me deita no chão ai ai

Os versos de duplo sentido denotam a brincadeira, a intimidade construída por longos anos e, hoje, parcialmente compartilhada com os freqüentadores da festa.”. (2002:191/192).

Essa é uma das matrizes simbólicas sobre a qual foi criada a dança do cacuriá. A reportagem vinculada no jornal A Gazeta, São Paulo, de 14 de outubro de 1975, descreve o cacuriá de Seu Lauro e Dona Filomena como “uma das mais bonitas manifestações folclóricas” na qual “as partes dançantes executam um ritmo muito engraçado” e “as dançadeiras podem ser de qualquer idade – até de 75 anos”.

O relato descreve a coreografia da música “Catarina”, caracterizada pelo uso do instrumento do abano e pelo passo da “punga”. Dona Elisene explica que os abanos eram feitos de palha e comumente utilizados no interior e também pela comunidade de brincantes

em São Luís para “abanar o fogaréu”, remetendo-se às fogueiras feitas em diversas ocasiões. Enquanto eles dançavam com o abano, a música dizia “Catarina abana fogo sinhá...”, e, segundo Dona Elisene, “na hora do ‘fogo sinhá!’” os pares, um de frente para o outro, abanavam seus abanos, na brincadeira engraçada que remetia a um outro lugar, a situações da memória e da experiência dos brincantes, a saberes e experiências construídos culturalmente, e transmitidos durante a performance. Uma análise semelhante pode ser feita em relação à coreografia da canção do “Balaio” (vide págs. 40/41), em que o instrumento do balaio era usado como elemento significativo na transmissão de sentido da dança.

As músicas que compuseram inicialmente o repertório do cacuriá, muitas vezes, referiam-se ao trabalho na terra, levando o espectador a construir uma paisagem mental comunitária rural:

I

Ô mamãe pisa o milho
Papai tô pisando
Mamãe pisa o milho
Papai tô pisando
Cadê a peneira
Eu já tô peneirando
Peneirou, peneirar
Peneira fina que vem do Pará BIS

II – “Capineira”

Aprende a cortar capim
Capineira
Aprende a cortar capim
Capineira
Capim não se corta assim
Capineira
Capim não se corta assim
Capineira

III – “Siriri”

Siriri siriri
Serra do mar
Eu também sei serrar
Serra do mar

Oh serra, oh serra
Serra do mar
Eu também sei serrar
Serra do mar

IV

Olha o mestre Quirino
Serrador
Olha o mestre Quirino
Serrador
Ô serra o pau no meio
Serrador
Ô serra o pau no meio
serrador

Olha o mestre Quirino
Serrador BIS
Ô serra o pau em cima
Serrador BIS

Olha o mestre Quirino
Serrador BIS
Ô serra o pau embaixo
Serrador BIS

Nesta canção, os gestos corporais dos dançantes, no cacuriá de Dona Elisene, simulavam, através do movimento de serrar os punhos, o movimento do serrador em seu trabalho. No segundo verso, os pares, um de frente para o outro, elevavam os braços até em cima, “serrando o pau em cima”. No terceiro verso, os dançarinos, cada um em frente a seu par (separados), “desciam requebrando até embaixo”, serrando os punhos, “serrando o pau embaixo”. A habilidade de “requebrar até embaixo” remetia a outras habilidades, que a transcendiam e levavam espectador e dançantes a um outro espaço e tempo. O corpo, legível como texto, continha conscientemente significados que remetiam a práticas habituais que dirigiam nossa atenção a um outro lugar, fora da performance.

Roger Bastide (apud. Barroso, 2004: 76) chama a atenção para a importância do espaço e do gesto no processo de memorização do brincante. “Tudo o que está inscrito demonstra uma vontade de ser recordado”. Outros modos de existência, inscritos simbolicamente na performance dos jovens, traziam a memória dos mecanismos gestuais provenientes dos ancestrais da tradição. Transformadas em espetáculo, as expressões culturais de outro tempo e espaço eram preservadas enquanto símbolos conscientemente transmitidos na performance institucionalizada. Nas palavras de Dona Elisene ao explicar a simbologia da manifestação no curriculum vitae do grupo:

As letras das músicas transmitem elementos da natureza, como nos brincantes, isto é, as brincadeiras de crianças, nossas antigas cantigas de roda, onde se falam dos anseios desse povo. É uma forma de preservar e cultivar nossas antigas tradições e conhecimentos populares.

Assim, conscientemente, a performance transformada em espetáculo não deixava de “preservar e cultivar antigas tradições e conhecimentos populares”, no caso, transmitidos por Dona Romana à Dona Filomena, por Dona Filomena à Dona Elisene, e por Dona Elisene aos jovens que encenavam a performance.

2 – Evolução Simbólica

Com a evolução da trajetória do cacuriá, esses antigos símbolos tradicionais foram sendo ressignificados e transformados. A título de ilustração, são significativas as transformações sofridas pelo seguinte texto:

I

Maçariquinho na beira da praia

Como é que a mamãe lava a saia

É assim, é assim, é assim, ô lelê

É assim que a mamãe lava a saia BIS

O texto musical era acompanhado pelo movimento das dançantes, que, segurando a barra das longas saias como se as tivessem esfregando no sabão, iam requebrando até embaixo. De novo, a sensualidade do movimento da dança era exercida através de significantes que remetiam a algo fora da performance, a figura da mulher/mãe esfregando a roupa no sabão, conscientemente recordada nos gestos da dança. No Cacuriá de Dona Teté, encontramos a seguinte versão para esse texto:

II

Maçariquinho na beira da praia

Como é que a mulher roda a saia

É assim, é assim, é assim ô Lelê

É assim que a mulher roda a saia

O significante da mulher trabalhando foi deslocado para o significante da mulher que sabe girar a saia, movimento que é feito pelas dançarinas, mostrando ao espectador a habilidade feminina durante a performance, agora encerrada nela mesma. Num terceiro momento, encontramos uma terceira versão, cantada pelo cacuriá da Basson, consoante ao processo de crescente sexualização da dança:

III

Maçariquinho na beira da praia

Vou te ensinar como a mulher levanta a saia

É assim, é assim, é assim ô lelê

É assim que a mulher levanta a saia

As dançarinas, agora, levantam a saia até o rosto e descem requebrando freneticamente até embaixo, num movimento pélvico de contração e relaxamento, para frente e para trás, num ritmo performático intenso. A habilidade sexual da mulher não está mais sugerida em

significantes que remetem a outros contextos. É colocada clara e enfaticamente, através de texto e gesto. A possibilidade do duplo sentido se perdeu.

Outro exemplo pode ser citado através da música do “Jabuti”:

I

Jabuti sabe ler

Não sabe escrever

Trepa no pau e não sabe descer

Lê, lê, lê, lê, lelelelelele...

Como visto no capítulo anterior, no Cacuriá da Fé em Deus, ela foi transformada na história da “perequita que requebra no pau e não sabe descer”. Quando a música estava se iniciando no ensaio, Natanael, ao microfone, desafiou as dançantes: “*quero ver mesmo se a perequita não sabe subir no pau....*”. A música dizia:

II

Oh perequita do mato

Requebra no pau

Requebra no pau

E não sabe descer

A letra era reforçada através dos gestos da coreografia, na qual o texto verbal da canção era seguido literalmente. (vide Anexo 02 - foto 26).

3 - Considerações sobre Técnicas Corporais, Cultura e Performance

Marcel Mauss, em “As Técnicas Corporais” (1974), argumenta que o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento humano: “(...), o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo” (: 217). Para referir-se às técnicas corporais, Mauss utiliza a noção de *habitus*, enquanto categoria que remete a algo exigido e adquirido socialmente, por razões práticas individuais e coletivas.

Neusa Meirelles Costa (2002), ao falar sobre corporeidade e visualidade na música brasileira popular, fala da corporeidade como um fenômeno enfatizado da cultura contemporânea. A autora associa corporeidade com visualidade:

Entendemos por corporeidade não apenas a associação de corpo (gestual) ao discurso, mas, ampliando-se o conceito, a apresentação física, corporal, de cena, do discurso e de seu emitente. Ela se dá no espaço visual do Outro, onde é uma aparição à qual é atribuída um significado e emprestado um sentido. O espaço de visualidade é rico de significação. (...). Esta construção da imagem reproduz e reitera padrões e valores sociais correntes. (...) Visualidade e corporeidade implicam, pois, num código de expectativas, padrões e valores, que permitem a apropriação do que é visto, sua codificação e tradução. (2002: 310).

Mônica Leme, por sua vez, em artigo intitulado “*Segure o Tchan!*”: *identidade na axé-music dos anos 80 e 90*, no qual fala a respeito da forte valorização do corpo na tradição cultural brasileira, cita o trabalho de Stuart Hall que discute como as culturas afro-americanas têm usado o corpo como se este fosse seu único capital cultural. A autora entende que a supervalorização do corpo pode ser vista como um reflexo das diferenças socioeconômicas existentes no Brasil: “O corpo, para as classes populares, tem sido um importante meio de ascensão social. O atletismo, o futebol e mesmo a dança dos blocos afro e dos grupos de pagode foram um forte meio, através da corporalidade, para a conquista de prestígio e inserção social” (2001: 51). A autora fala ainda da valorização, entre as classes populares, do apelo erótico, expressado, entre outros diacríticos, através da “graça e sensualidade no rebolado”.

Retomando as considerações de Mauss sobre técnicas corporais, o autor argumenta que “em todos os elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de educação dominam. (...). O que se passa, é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem ela confia” (1974: 215). Mauss se refere a uma noção de prestígio que torna o ato ordenado, autorizado em relação ao indivíduo imitador. É nessa noção de prestígio que se encontra todo o elemento social. As técnicas corporais possuem uma eficácia não só física, mas moral e ritual.

Essa questão pôde ser exemplificada através do concurso realizado durante o ensaio do cacuriá da Fé em Deus, que definiria quem seriam as três crianças (das muitas que gostariam) que sairiam na frente do cacuriá no São João. A menina, de aparentemente dez

anos, já havia sido escolhida num momento anterior. Num determinado momento do ensaio, todos os integrantes adultos do grupo se sentaram para que a pequena menina, em evidência no centro do círculo, mostrasse a todos, orgulhosamente, que dominava as habilidades técnicas corporais colocadas e exigidas dela socialmente. Ao dominar essa técnica, a menina ficou, naquele momento ritual, em uma posição social de prestígio e poder.

Os meninos, por sua vez, deveriam mostrar para a comunidade que dominavam a habilidade de conduzir a pequena menina na dança do cacuriá e, simbolicamente, na relação sexual simulada. O concurso pode ser comparado a um ritual de iniciação sexual simbólica, conduzido pela comunidade de adultos, que gritavam, assoviavam e aplaudiam euforicamente a mímica sexual das crianças. Os meninos, ao mostrar que sabiam requebrar colados à menina, davam provas de virilidade.

Ao falar sobre a construção de masculinidades no cenário carioca, José Luiz Dutra, apoiado em Badinter (apud. Dutra, 2002: 364), procura mostrar que a masculinidade não é tão natural como se costuma imaginar. “Ser homem demanda um processo pedagógico. Ser homem se diz mais no imperativo do que no indicativo. O homem viril, denominado verdadeiro homem, é uma espécie de ‘artefato’, sendo a virilidade estimulada e desenvolvida por meio de deveres, provas e provações. (...). Nesse contexto, ritos de iniciação desempenham um papel de grande importância, pois propiciam que se mude o estatuto de identidade de um menino para que ele renasça homem” (2002: 365).

Assim, aquele que provasse diante de todos o melhor domínio das técnicas exigidas na dança, durante o concurso realizado naquele ensaio no bairro da Fé em Deus, receberia um prêmio perante a comunidade de brincantes: seria escolhido, entre muitos outros que ficariam de fora, para integrar o grupo no São João, em uma posição de destaque, enquanto puxador (junto com as outras duas crianças). Receberia prestígio simbólico. Saber dançar o cacuriá melhor que os outros correspondia a provar que tinha melhores habilidades em conduzir a fêmea na rítmica sexual, afirmando sua virilidade e sua habilidade em integrar o mundo adulto.

Num momento anterior, os movimentos coreográficos lidos na dança aludiam a habilidades corporais que remetiam simbolicamente a trabalhos comunitários tradicionais; a homens e mulheres pisando e peneirando milho, a mulheres lavando roupas, cortando capim; a técnicas corporais que possuíam uma eficácia social nesse outro contexto, mantido e cultuado na memória trazida pela simbólica da performance, num processo de recordação performática. O texto coreográfico dizia que o “molejo do corpo” servia, simultaneamente,

para a sensualidade, para o lazer, mas também para o trabalho comunitário, lócus simbólico onde a habilidade do molejo, e, portanto, da sensualidade e da sedução, teria sido aprendida. Porém, como coloca Oswald Barroso (2004: 79), “todas as imagens da tradição não se reavivam, mas somente aquelas que estão de acordo com o presente”, e essas imagens cultuadas simbolicamente foram progressivamente cedendo espaço a habilidades exclusivamente sexuais.

4 -Atualizando a Tradição

Quando voltei a visitar o grupo de cacuriá de Dona Elisene, após a estada em São Luís, eram visíveis as mudanças na simbólica da manifestação, consoantes ao movimento que constatei em São Luís. Também houve mudanças nas músicas tocadas e instrumentos de corda haviam sido inseridos e posteriormente retirados, após uma discussão interna no grupo. Dona Elisene defende essas mudanças:

Bom, assim, porque o Marquinho toca cavaquinho. Tem dois rapazes do grupo que tocam cavaquinho. Aí a gente queria assim, mudar, modificar. Porque, uma história bem interessante, porque você vê, a minha mãe fazia o cacuriá, as músicas ela nunca mudou, sempre aquelas músicas de caixa, aquelas músicas antigas. Eu hoje em dia não, meu filho cria as músicas. Porque aquela música:

Oh rebola menina

Rebola menina

Olha só que bonito

Olha só que legal

O rebolado das meninas

É muito sensual

Essa música é de Cristiano. Ele faz despedida, faz tudo. Então quer dizer, eu não tô mais usando só as músicas do cacuriá (...), nós temos que mudar alguma coisa. Por quê? Porque os que tão chegando agora vão achar muito monótono se chegar aqui e vê, se eles forem no Maranhão, eles vão achar que aqui não presta, vão achar que o de lá é que é bom, tá

entendendo? Então a gente tem que mudar alguma coisa. Eu por mim, não tinha tirado o violão, eu tinha deixado. Não era nem um violão, era um banjo.

Dona Elisene entende que algumas transformações devem ocorrer para equalizar seu grupo em relação aos grupos do Maranhão. O cacuriá deve estar adaptado ao universo contemporâneo dos jovens, enquanto agentes de perpetuação da tradição. Elementos do dia-a-dia destes são trazidos para a performance, como a inserção do banjo, instrumento tocado por alguns que dançam o cacuriá e participam também de grupos de pagode nos bairros populares. A tradição do cacuriá não está encerrada e congelada nos elementos tradicionais trazidos de outros contextos, mas esses elementos são ressignificados e mixados aos elementos urbanos contemporâneos, para que ela se mantenha viva e atuante.

Os novos versos são feitos por Cristiano, filho de Dona Elisene, e enfatizam a habilidade do rebolado das meninas que deve ser mostrada na situação da performance, no contexto de mercantilização da cultura. Existe, não obstante, uma preocupação em limitar e controlar os novos elementos inseridos:

O cacuriá, você vê, hoje em dia Nelson Brito não fala comigo. Mas por quê? Porque eu abri o verbo e expliquei que não era assim. Sopro, violão e um monte de instrumento, aquelas músicas, eu saí correndo pra ver, quando eu chego na hora é o cacuriá! Então, já que mudou o ritmo, botou um conjunto, então mude o nome também! Porque não pode! Olha, eu já te contei que eu tentei inovar o cacuriá colocando um, só um instrumento de corda. E o Cristiano me chamou e falou “mãe, se a gente tá querendo manter a nossa tradição, a gente não vai sair botando novos instrumentos de corda ou qualquer outro. Se a caixa dá o ritmo pra dançar, vamos continuar com a caixa pra valer”. Eu digo assim, eu acho errado, porque, hoje a minha neta tá dançando o cacuriá, esse cacuriá aqui, tá dançando o cacuriá da minha mãe. Mas amanhã, se ela for no Maranhão, ela vai ver o cacuriá do Maranhão, que é diferente. Ela já vai achar o de lá mais bonito. Só que ela não vai entender que esse daqui é o tradicional. Então eu não sou a favor de continuar com aquele mesmo só do mesmo jeito que ele foi nascido, não. Eu acho que a gente tem que dar sempre uma possibilidade à inovação, olhar pro jovem que tá chegando agora, que quer ver coisa

nova, então eu não me importo que mude. Mas não tanto assim de perder o equilíbrio.

Sobre a forma como o cacuriá vem sendo dançado:

Eu acho errado. Porque assim, como a Fofa (sua filha), eu levei ela pra São Luís pra ela passar os 18 anos dela lá. E ela quis dançar o cacuriá lá. Mas eu disse pra ela, cheguei e expliquei, ‘oh, o cacuriá aqui é de outro tipo, tu vai ter que te abrir lá’, porque eles não vão dançar como o daqui que eles vão ter vergonha de ti, não, eles vão se esfregar em ti. Então, na hora que tu entrar na roda eles vão se achar no direito a ir se esfregar na perna e em ti, e ela ‘ ah, eu vou mesmo’ e foi e dançou com eles e viu como é.(...), pra ela, ela acha normal dançar daquele jeito, pra ela não é nada. Mas ela disse, ‘eu dancei, mas se nós fosse fazer isso lá em Brasília, eles não vão aceitar’. Qual é a menina que vai aqui aceitar uma esfregação dessa? Ninguém! Qual é o pai que vai permitir? Ninguém! Então, se eles vê que você não é de lá, aí que eles faz aquilo, aí que eles querem se aproveitar daquele esfrega-esfrega, que não dá jeito de você dançar porque eles juntam vários né, e, às vezes eles juntam um na frente e outro atrás e eles fazem aquele sanduíche, não dá pra você dançar! Então eu acho que aquilo ali é uma... uma... uma tremenda sacanagem! É isso que é a verdade.

Em uma apresentação do cacuriá de Dona Elisene em um shopping de Brasília, a evolução da simbologia do cacuriá pôde ser ilustrada em duas músicas que ocorreram seqüencialmente, uma mais recente e outra antiga.

Canto I

Mas rebola menina, rebola menina
Rebolando até o chão
Mostra aqui para esse povo
que vocês dançam de montão

Agora eu quero ver
os meninos entrar
Mostra aqui para esse povo
dança do cacuriá

Vai rebola menino, rebola menino
Quero ver vocês dançar
Mostra aqui para esse povo
que vocês sabem rebolar

Essa música, feita pelo filho de Dona Elisene, foi a música de entrada do grupo, na qual, nas palavras de Dona Elisene, “os dançantes mostram que sabem mesmo dançar o cacuriá”.

Canto II

olha a palha do coqueiro quando o vento bate
olha o tombo da jangada nas ondas do mar
olha o tombo da jangada nas ondas do mar
olha a palha do coqueiro quando o vento bate

embalança, embalança, embalança
embalança, embalança, embalança
embalança, embalança, embalança
embalança, embalança, embalança

pra você agüentar meu rojão
é preciso aprender embolar
ter molejo nos pés e nas mãos
na peneira saber peneirar
ser que nem carrapeta no chão
e virar folha seca no ar
para quando eu botar meu baião
embalança, embalança, embalança...

Esta música pertence ao repertório antigo do cacuriá, e foi trazida do interior. Ela é bastante conhecida em vários “interiores” e também no meio urbano, pois foi gravada por Luís Gonzaga. Nela, percebe-se claramente o duplo sentido – elementos da natureza/corpo: o balanço da jangada nas ondas do mar, o balanço da palha do coqueiro quando o vento bate - embalança, embalança, embalança – se transformam no molejo do requebrado na coreografia do cacuriá, trazendo a idéia do que Bachelard denomina ‘isomorfismo’ em arte, uma continuidade do sentido, que pode ser lido em três referentes: a jangada que balança, o coqueiro que balança e o corpo que balança, gerando uma maior riqueza semântica. Além disso, outras habilidades corporais são exploradas, “é preciso ter molejo nos pés e nas mãos, na peneira saber peneirar”, aludindo a habilidades requeridas em trabalhos tradicionais, levando espectador e dançantes a um espaço/tempo que transcende a performance.

Nos versos mais recentes, essa possibilidade de interpretação se perdeu, já que não há mais a sugestão, mas a mensagem clara: a menina deve rebolar até o chão para mostrar para o público que sabe rebolar, já que a experiência da vida comunitária tradicional e mesmo sua memória se perderam, e o contexto agora é o da espetacularização para um público desconhecido, no processo de mercantilização da cultura popular. A sensualidade, anteriormente sugerida pelo duplo sentido, é claramente oferecida: a menina deve e deseja mostrar que sabe rebolar até o chão, e isso é tudo.

Outra coreografia que pode ser assistida no cacuriá de Dona Elisene também convida à interpretação:

Menina reboladeira
dos olhos de cristal
da pele de cor de jambo
dourada de raio de sol
vem pra cá mexer
dum dum dum dá dá uê

remexe pra lá
remexe pra cá
é pira de cachorro quem não rebolar

eh oh eh oh

é o din din din da Madre Deus

Nesta música, inserida recentemente, a performance dos dançantes traz um significado claro. Inicialmente, um casal entra no meio da roda, requebrando sensualmente um para o outro. Depois de um certo tempo, outra menina entra. Vem rebolando sensualmente, com as mãos nos quadris, olhando para o rapaz. Quando ela se aproxima do casal, empurra a parceira do homem com a cintura, roubando-lhe o par, fazendo-na retornar ao círculo. No momento seguinte, um rapaz entra sozinho, se aproxima do casal, e começa a dançar com a mulher, “roubando-a” do antigo parceiro, e assim sucessivamente. A idéia lida na performance enquanto texto cultural remete à competição entre homens e mulheres no jogo da sedução. “Roubar” o parceiro do outro representa simbolicamente poder social, e esse comportamento é imitado por todos do círculo, sucessivamente. Não fazê-lo representa a desmoralização social: “é pira de cachorro quem não rebolar”. O que quer que isso signifique, possui um sentido pejorativo claro. O poder do indivíduo está em destaque, assim como a idéia de competitividade. Essa apresentação no shopping terminou sintomaticamente com uma música do repertório antigo, trazendo versos atuais:

Se tu for pro Maranhão
Me leva que eu também vou
Maranhão é um jardim
Eu dele sou a flor

Ô mulata bonita ai ai ai
Cadê seu varão ai ai ai
Ô me pega me beija ai ai ai
Me joga no chão ai ai ai

Tá bonito, tá bonito
Tá bonito de se olhar
Essa dança tão bonita
Chamada cacuriá

O mulata bonita ai ai ai
Cadê seu varão ai ai ai

Me pega me beija ai ai ai

Me joga no chão ai ai ai

Ouve aqui Dona Elisene

Escute o que eu vou falar

Andam dizendo por aí

Que essa dança vai acabar

Ô mulata bonita...

Este verso encerrou a música, dando lugar à despedida do grupo.

5 - Problematizando as Técnicas Corporais na Performance enquanto Texto Cultural

Tema de calorosos debates entre aqueles que fazem parte do universo social do cacuriá, as mudanças simbólicas da performance no sentido da crescente erotização têm sido apontadas como um problema. Duas razões, intrinsecamente ligadas, são comumente assinaladas: o distanciamento das origens e uma suposta influência maléfica da cultura de massa.

Inara Rodrigues (vide págs. 76/77), dançante e pesquisadora do grupo de Dona Teté, argumenta que “a meninada do elenco não sabe o que é o cacuriá”, desconhece suas origens e dançam “para aparecer”, diante da visibilidade alcançada pelo Cacuriá de Dona Teté enquanto referência central. Aponta que os dançantes possuem como influência “Xande e Carla Perez”. E que os “outros grupos” seriam “ainda piores” (no sentido da vulgaridade) devido à ausência de laço com as origens, uma vez que o cacuriá do Laborarte (pelo menos) “possuía Dona Teté, que carrega a tradição, faz um laço com a origem”.

Tourinho (vide pág. 84) remete a Seu Lauro para dizer que “explora a sensualidade que o próprio gingado da brincadeira permite”, “não indo em cima da apelação”. Argumenta que “tem coisas terríveis que alguns grupos fazem”, “mulheres mostrando calcinha, pulando no homem”, porque “a televisão faz isso, a mídia toda faz isso, puxa a coisa da Bahia”.

Mesmo os representantes de grupos mais recentes defendem a importância do “laço com a origem” na construção contemporânea da tradição do cacuriá. Dona Francisca das Chagas (vide pág 80), ao dizer que o cacuriá estava “ficando muito indecente”, fala que

“ficou um pouco triste”, porque o cacuriá “vem do carimbó”, quando ocorre o “lava-prato” e o “pessoal bebe”, “mas não tem indecência”.

Gil Maranhão, fundador do Cacuriá da Fé em Deus ao lado de Natanael, dá sua opinião:

O que falta também muito para os grupos, não só o cacuriá, mas em especial o cacuriá, que as pessoas estão o tornando uma coisa vulgar, é esse negócio da pesquisa que ninguém quer ter. As pessoas querem ter somente aquela coisa de se regozijar dos prazeres da carne, eu diria assim, e financeiro também, mas ninguém quer ter o trabalho de pesquisar. Tem um monte de cacuriá que não sabe nem da onde surgiu o cacuriá, que ele surgiu da festa do Divino Espírito Santo, não sabem quem foi que criou o cacuriá, muita gente não sabe, só tá a fim de pôr uma brincadeira, registrar, porque sabe que vai ter um apoio do governo do Estado e, de repente, de outros, alguma empresa privada, alguma coisa desse tipo, aí põem uma brincadeira na rua, aí entra essa pessoa que quer ganhar dinheiro, tem o olho grande, daqui a pouco não tem mais caixa do Divino no cacuriá, daqui a pouco tempo. Tudo bem, a corda é um elemento até que sintoniza com as caixas do Divino e tudo, mas não pode perder essa coisa. A caixa do Divino tem que continuar, os gestos tem que ser sensualizados, não imoralizados, tem que fazer essa distinção das coisas, tem que ter essa pesquisa aprofundada, que muita gente não quer ter esse prazer de pesquisar, né, de ir no Centro de Cultura Popular do Maranhão pesquisar o que é o cacuriá, ir na residência de Seu Lauro pra saber com os parentes dele como foi que surgiu o cacuriá, olhar o de Teté, porque o de Teté, de qualquer forma, é o que as pessoas tem que se basear pra poder colocar o seu, porque ela fez parte do primeiro cacuriá e porque o dela é o melhor né....

Luís Ponçadilha – o Taruga, dançante do cacuriá de Dona Filomena e Seu Lauro dos 8 aos 16 anos de idade e posterior fundador do grupo de cacuriá no Distrito Federal ao lado de Dona Elisene, onde participou como dançante-puxador do grupo por dez anos, deixou de dançar o cacuriá por não concordar com as transformações que vem ocorrendo na ‘tradição’. Ele faz uma comparação entre o rebolado do carimbó de caixeiras e o ‘rebolado contemporâneo’:

Eu sabia que tem aquele rebolado, aquelas senhoras mais antigas, o rebolado delas era super maravilhoso, aqueles saião, elas iam rebolando mesmo, pegava a cédula com a boca, aquele negócio todo, mas o negócio é como o pessoal hoje em dia, esse pessoal mais jovem, como eles tão introduzindo esse samba, como eles tão dançando até embaixo (...) Porque naquele tempo do carimbó das caixeiras, ninguém rebolava pra público, o pessoal fazia festa lá, elas dançavam, elas não queriam saber quem tava olhando. Eles não chamavam ninguém, nem tinha contratação e nem tinha verba. Todo mundo dançava era fazendo festinha (...) tu não tava rebolando pra pessoas desconhecidas (...) Geralmente quando o pessoal dança hoje em dia esse rebolado do cacuriá, eles se esfregam já num jeito de mostrar pro público como eles sabem dançar, como eles sabem fazer aquilo de rebolar (...) não é que o rebolado veio de fora, claro que já surgiu o rebolado dentro da dança, só que o rebolado da dança era diferente do rebolado da dança de hoje. Tinha a punga, que encostava mulher com mulher, ou até homem com mulher, mas não tinha esse negócio de homem com mulher ficar rebolando ali até o pinto ficar duro e a periquita sei lá... (...) o jeito e a maneira de cada pessoa introduzir aquela dança que ela tá fazendo ali é que é importante. (...) Hoje mudou tudo. É completamente diferente.(...) O rebolado já tinha realmente, mas muito diferente. Era umas senhoras que rebolavam só com as mãos na cintura, e descia, mas não tinha esse negócio de ficar quebrando até embaixo, aquela quebradeira toda pra lá e pra cá, hoje em dia nego rebola fazendo tipo se tivesse dando uma, a mulher balança, o homem balança do outro, vem fazendo sacanagem, a mulher vira de costas e faz assim, quando que isso existia? Não existia isso não. A cultura tá fugindo da sua tradição popular. Até pode fazer um caquiado, se olhar, mas a galera não tá fazendo mais isso, tá fazendo é de putaria mesmo. É sacanagem mesmo.

Tendo dançado o cacuriá da família de Dona Elisene por muitos anos durante sua infância e juventude, Taruga possui uma memória afetiva em relação ao antigo cacuriá como “a tradição”, que estaria desaparecendo diante das transformações contemporâneas. Em sua fala,

associa o ‘fim da tradição’ à cultura de massa e ao excesso de preocupação com a visualidade, a estética pessoal, o corpo:

Aquela coisa que era tradição, tipo, agora eles não tão mais botando uma música que seja da cultura popular brasileira, eles tão botando uma música que se encaixe onde a música tá fazendo sucesso. Eles vão atrás de uma música que chame atenção. (...) Então mudou em relação a isso. Eu acho que eles querem fazer tipo uma música baiana, botar na roda porque é a música baiana que faz sucesso, então eles tão achando que toda música tem que ter negócio de ir descendo até embaixo. Ele quer mostrar de qualquer jeito, porque ele quer mostrar a aparência dele ali, que ele sabe rebolar. Hoje em dia você não vê um molequinho novo que eles não rebolam assim.(...) Então eu acho que hoje todo mundo já vem dançando com uma intenção de mostrar ali sua beleza própria (...), os homens hoje em dia tão mais vaidosos, todo mundo querendo ser melhor que o outro (...).

Em relação ao cacuriá, bumba-meu-boi, essas coisas todas, isso ainda vai acabar com a cultura popular. (...) Então se começar a inventar moda, a mudar o estilo de cada coisa, “vamo mudar o estilo de roupa, vamo botar uma saia mais curta...”, então vai mudando a tradição, quando tu pensar que não, acabou. Ninguém vai te contratar mais numa escola, talvez até vão, porque tem muitas pessoas, talvez seja a maioria, que gosta de uma coisa que seja popular, ou então que seja vulgar. O pessoal quer olhar é perna, quer olhar calcinha, coisas que chame atenção. Ninguém quer saber qual é a origem do negócio.

Tourinho – coordenador do Cacuriá do Cruzeiro do Anil - também criticou a ênfase no corpo e na estética pessoal como elemento de visibilidade contemporânea para as manifestações folclóricas:

(...) têm tido assim grosserias estúpidas dentro das brincadeiras na questão estética. Aqui tem agora o que a gente chama de ‘bois-espetáculos’. São grupos que criam só pra mostrar, tem grupo aí que tinha quase 100 índias,

mas pra mostrar a bunda das índias, o peito das índias... (...) o ano passado teve um boi que botou índios na brincadeira, índios tipo assim de tanga... que não tem nenhuma... mas porque são rapazes bonitos, e que isso pode ser um chamariz pra brincadeira, uma estupidez do colega da gente...

Diante desse quadro, Taruga enfatiza seu pessimismo quanto ao futuro do cacuriá. Para ele, sobreposta pelos elementos da contemporaneidade, a “tradição” ficaria esvaziada de conteúdo, enquanto mera referência do passado:

(...) a cada dia que passa nasce pessoas diferentes, com cabeças completamente diferentes. Então eles tão vendo, todo mundo tá vendo o que tá rolando no mundo, é televisão, é o que ensina. Então cada vez mais vai surgir novos grupos, com uma performance completamente mudada de tudo. Vai ter um som com teclado, bateria, vai ter um cacuriá geral. Então o futuro do cacuriá vai ser difícil manter aquela tradição. Se tiver uma, duas músicas pra nego sempre lembrar que é um cacuriá que veio. Vão botar uma, duas músicas, ou até três e trazer alguma coisa da antiga, mas bem pouca. Eles vão querer botar é coisa que chame atenção. Mas o cacuriá da antiga mesmo não vai ter muito valor daqui a uns tempos, vai ter o nome, porque sempre vai ser tradição, o nome é cacuriá. Então eles vão sempre botar uma coisinha que puxe lá do fundo, que é pra mostrar que é o cacuriá. Mas em compensação eles vão meter bateria, teclado, violão, meter instrumento de tudo quanto é jeito. Daqui a um tempo vai ter só uma caixa tocando, só pra dizer que é o cacuriá. E o resto vai ser tudo outros instrumentos. Aí o cara vai, faz a introdução no teclado: “dum, dum, dum, dum”, e a caixa quase não vai aparecer. Eles vão enfeitar um cara lá, vestido do negócio, e aquele cara vai ser a referência que vai dizer que aquilo é o cacuriá.

E arremata sua crítica quanto à forma de difusão contemporânea da dança:

(...) Hoje cada um faz o que quer. Tá muito prático hoje. “vamo montar um cacuriá? Vamo”, pega 4, 6, 8 meninas e joga dentro “oh, é assim que

dança, eu quero que tu rebole e se solte”. Chama 5 macho, “oh, eu quero que tu esfregue nessa mulher e faça o mais bonito que tu puder, faz a sacanagem que tu achar que tem que ser”. E solta esses meninos no meio da roda. Pega duas caixas e toca. Tá pronto o cacuriá!

Posicionamentos idiossincráticos à parte, um olhar diacrônico sobre a manifestação do cacuriá enquanto sistema semiótico configura um processo claro de substituição simbólica. A sensualidade, que sempre esteve presente entre os “simbolismos” sugeridos pela performance, inicialmente era conotada através da alusão a todo um etos tradicional comunitário rural, herdado dos ancestrais da tradição e cultuado simbolicamente através de um processo de recordação performática. Os movimentos coreográficos, muitas vezes, remetiam a trabalhos tradicionais, através de uma pluralidade de elementos e habilidades corporais sugeridas – balaios, peneiras, abanos, “molejo nos pés e nas mãos”. Outras vezes, a habilidade do corpo sensual rebolante era exercida através de um compromisso maior com a brincadeira e o riso coletivo – “oh faz a bola ri, oh ri bola”.

Com a dinâmica cultural que atingiu e atualizou a manifestação do cacuriá, esses antigos simbolismos, que não se adequam mais ao presente, vão desaparecendo na performance, que agora sugere de maneira enfática um sentido monossêmico: a habilidade sexual do corpo rebolante, no contexto contemporâneo onde corporeidade e visualidade são enfatizadas como símbolos de prestígio e poder social. Se, consoante à reflexão de Stuart Hall (apud Neves Leme 2001:51), o corpo pode ser usado como único capital cultural, e, parafraseando Mauss (1974), se ele é o primeiro e mais natural instrumento humano, seu uso é otimizado no sentido hedônico na performance do cacuriá: se todos têm seus corpos, todos devem aproveitá-lo da melhor forma, e o prazer sexual é simbolicamente trocado. O corpo simbolizado é capaz de proporcionar e receber prazer sexual. Para isso, deve “saber rebolar” com todos do grupo - o prazer não está conectado a um ou outro par, mas representa uma capacidade inerente do corpo individual. Além disso, não há simplesmente a troca de prazer entre o grupo, mas a troca coletiva de prazer simbolizada é oferecida aos olhos da platéia, reafirmando a preocupação com a visualidade como fenômeno cultural contemporâneo. A título de ilustração, um texto coletado durante a apresentação de um grupo de cacuriá no São João de São Luís em junho de 2004:

Essas meninas de Aluanda

Eu não me canso de beijar

É o prazer que me convida
Vamos dançar cacuriá

Rebola, rebola, rebola...

Essas meninas de Aluanda
Enlouqueceram a multidão
Mas o que elas querem mesmo
é rebolar até o chão

Rebola, rebola, rebola...

Eu vim mostrar para vocês
Como dançar cacuriá
É uma dança bem sacana
Só precisa rebolar

Rebola, rebola, rebola...

Considerações Finais

Ao discorrer sobre as críticas à semiologia, Dominic Strinati (1999) argumenta que a semiologia deseja demonstrar que os sentidos revelados por sua abordagem são sistemáticos, ou seja, possuem uma forma estrutural abrangente, e que predominam nas sociedades em que o signo é encontrado. Porém, se a análise está limitada ao signo em si, e o problema da prova empírica é ignorado, dificilmente percebemos como essa afirmação pode ser comprovada: “como saber, por exemplo, se as conclusões oferecidas pela análise semiológica não são apenas o resultado das impressões subjetivas do analista?” (: 125).

Martin-Barbero (2001), por sua vez, aponta que as concepções maniqueístas comumente usadas para referir-se à chamada cultura de massa (e as transformações simbólicas sofridas pelo cacuriá são comumente associadas à cultura de massa e à indústria cultural) minam por dentro a investigação da questão popular urbana. Como argumenta Strinati (1999), a teoria da cultura de massa ignora o alcance e a diversidade da cultura popular, além das tensões e contradições existentes em seu interior. Dessa forma, seguindo a sugestão de Martin-Barbero ao defender a abordagem da ‘cultura de massa’ a partir do mundo vivo da experiência popular, deve-se olhar para o modo como se produzem as transformações na experiência e não apenas na estética da cultura popular.

Assim, em um bate-papo informal, ao falar que o cacuriá era “casamenteiro”, Natanael – coordenador do Cacuriá da Fé em Deus – argumentou que na dança do cacuriá “se requebra junto e, portanto, apaixona-se”, dizendo que “depois de casar” deve-se sair da dança. Esta afirmação está colocada apenas para pontuar que as formas como se dão as relações de gênero, assim como as representações do corpo, dentro do cacuriá - enquanto locus de encontro social e construção do comunitário - devem ser abordadas mais profundamente a partir de seus contextos empíricos, no tecido social e cultural dos bairros populares, com toda a heterogeneidade interna que esses espaços certamente apresentam.

De qualquer forma, as transformações simbólicas sofridas pela dança não deixam de afirmar a centralidade dos fenômenos da corporeidade e da visualidade como símbolos de prestígio e poder social contemporâneos, consoantes aos padrões reforçados pela indústria cultural.

Particularmente no cacuriá, a corporeidade e a visualidade são afirmadas no sentido de uma erotização crescente, freqüentemente apontada como excessiva, e, portanto, problemática, entre aqueles que participam de seu universo. Nesse contexto, recorre-se a conceitos elásticos, como “sensualidade” e “vulgaridade”, para apontar uma linha tênue que

separa aquilo que é socialmente considerado como bastante positivo daquilo que é socialmente considerado como bastante negativo. Até que ponto o “freio” a essa tendência é uma força imposta de fora para dentro no universo popular é uma questão a ser aprofundada.

Outro aspecto não menos importante a ser sublinhado é o da emergência urbana da ‘tradição’ do cacuriá em São Luís como criação em larga medida autônoma dos setores populares, empreendendo a seu modo uma síntese das tradições disponibilizadas e da cultura popular urbana. Essa construção não deixa de ter um sentido político, de busca por espaço social e visibilidade para os setores populares frente à poderosa indústria turística implantada pelo Estado. Tomando a reflexão de Certeau (1996: 99), quando se refere à tática como ação calculada, determinada pela ausência de um lugar próprio, talvez a afirmação de que “só precisa rebolar”, cantada por um grupo popular de cacuriá, possa remeter também a um outro significado, o do “jogo de cintura” tão valorizado enquanto diacrítico de uma suposta identidade brasileira.

De qualquer modo, a trajetória do cacuriá - do meio rural ao meio urbano, onde se difunde e se transforma largamente - é marcada como um espaço de disputa e hegemonia acerca de seus significados, construídos, ressignificados, e contestados pelos indivíduos e grupos que os incorporam. Contudo, por mais que esses significados simbólicos sejam recorrentemente discutidos por aqueles que participam deste universo, é na situação concreta das performances onde eles vivem e significam, mantendo-se sempre um passo além das palavras que tentam aprisioná-los.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. 1985. A Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BAKHTIN, Mikhail. 1996. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Edunb.

BARBOSA, Marise Glória. 2002. *Um as Mulheres que dão no Couro: As Caixeiras do Divino no Maranhão*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PUC.

BARROSO, Oswald. 2004. Incorporação e memória na performance do ator brincante. In: *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: Transe/CEAM – Unb.

BOURDIEU, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

----- 1995. *The Logic of Practice. Book I: Critique of Theoretical reason*. Stanford: Stanford University Press.

----- 2001. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrams Brasil.

CANCLINI, Néstor García 1998. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp.

CARVALHO, José Jorge 1991. As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade LatinoAmericana. *Série Antropologia, 109*. Brasília:Unb.

-----1994. The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music. *Série Antropologia, 163*. Brasília: Unb

-----1999. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. *Série Antropologia, 266*. Brasília: Unb

-----2000. Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Parte1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. *Série Antropologia, 275*. Brasília: Unb.

-----2004. *Metamorfozes das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. Série Antropologia, 354.* Brasília: Unb.

CARVALHO, José Jorge e Rita Laura Segato. 1994. *Sistemas Abertos e Territórios Fechados: Para uma Nova Compreensão das Interfaces entre Música e Identidades Sociais. Série Antropologia, 164.* Brasília: Unb.

CCPDVF - Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Comissão Maranhense de Folclore. 1999. *Memória de Velhos – Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense. Volume V.* São Luís: LITHOGRAF.

CERTEAU, Michel de. 1996. *A invenção do cotidiano – artes fazer.* Petrópolis: Vozes.

COSTA, Neusa Meirelles. 2002. *Corporeidade e Visualidade na Música Brasileira Popular: As Loiras e a Lady.* In: *Corpo e Imagem.* Orgs: Bernadette Lyra e Wilton Garcia. São Paulo: Ed. Arte e Ciência.

DUTRA, José Luiz. 2002. “Onde você comprou esta roupa tem para homem?”: A construção de masculinidades nos mercados alternativos de moda. In: *Nu e Vestido – Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca.* Org: Mirian Goldenberg. Rio de Janeiro: Ed. Record.

ELIAS, Norbert. 1994. *A sociedade dos indivíduos.* Rio de Janeiro.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. 1979. *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo.* São Luís: SECMA/Comissão Maranhense de Folclore/LITHOGRAF.

FOUCAULT, Michel. 1996. *A verdade e as formas jurídicas.* Rio de Janeiro: Graal.

GEERTZ, Clifford. 1992. *O Saber Local.* São Paulo: Papirus.

HOBSBAWM, Eric e Terence Ranger. 1997. *A Invenção das Tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LABORARTE – Laboratório de expressões artísticas. 1987. *Projeto para Registro Fonográfico da Dança do Cacuriá*. São Luís: Laborarte.

LEME, Mônica Neves. 2003. *Que Tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo. Ed. Annablume.

..... 2001. “Segure o Tchan! : Identidade na axé-music dos anos 80 e 90. *Cadernos de Colóquio 2001*. Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro: UNI-RIO

MALYSSE, Sthéphane. 2002a. Em busca dos (H) alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca. In: *Nu e Vestido – Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Org: Mirian Goldenberg. Rio de Janeiro: Record.

----- 2002b. Um Ensaio de Antropologia Visual do Corpo ou Como Pensar em Imagens o Corpo Visto? In: *Corpo e Imagem*. Orgs: Bernadette Lyra e Wilton Garcia. São Paulo: Ed. Arte e Ciência.

MAUSS, Marcel. 1974. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo :EPU.

MARTIN-BARBERO, Jesús. 2001. *Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ.

MUNIZ, Durval. 2001. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN/Massangana.

OLIMPIO, Elisene de Fátima Conceição. 1993. *Curriculum Vitae*. Centro de Tradições Populares de Sobradinho. Sobradinho. DF.

ORTIZ, Renato. 1994. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.

----- 1995. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense.

PORTELLA, Eduardo (Org.)2001. Patrimônio Imaterial, 147. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro.

RODRIGUES, Inara Conceição Melo. 2002. *Comunicação Oral e Cultura Popular: Um Olhar sobre a Trajetória do Cacuriá de Dona Teté*. Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: UFMA.

SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.

SEGATO, Rita Laura. 1994. Folclore e Cultura Popular – Uma Discussão Conceitual. *Série Antropologia*, 99. Brasília: Unb.

SHILS, Edward. 1992 *Centro e Periferia*. Lisboa: Difel.

SILVA, Vagner Gonçalves da. 1992. *O Antropólogo e sua magia*. Rio de Janeiro.

SOUSA, Arinaldo Martins. 2003. “*Dando Nome aos Bois*” – *O Bumba-meu-Boi Maranhense como Artefato Político*. Monografia em Ciências Sociais. São Luís: UFMA.

STRINATI, Dominic. 1999. *Cultura Popular – Uma Introdução*. São Paulo: Hedra.

THOMPSON, E. P. 1998. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras.

VIANNA, Hermano. 1988. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Artigos de Jornais

1989

Brito, Nelson. **A primeira dama do cacuriá maranhense**. O Imparcial. 1989.

1991

Cacuriá: uma dança onde até jacaré sacode o rabo. O imparcial. 24 de maio de 1991.

1993

Neiva, Benito. **Laborarte faz a festa**. O Imparcial. 31 de outubro de 1993.

1994

Levy, Ana. Caravana. **Laborarte – 22 anos em cena.** O Estado do Maranhão. Outubro. 1994.

2000

Correa, Larissa. O Estado do Maranhão. Caderno Alternativo. 20 de junho de 2000.

2003

Melo, Carla. **Novo CD do cacuriá – Cinco anos após o lançamento do primeiro disco, o Cacuriá de Dona Teté está em estúdio para o registro de novo trabalho.** O Estado do Maranhão. Caderno Alternativo. 21 de janeiro de 2003.

Internet

- Jangada Brasil – a cara e a alma brasileira – Cacuriá – Nova dança passa a integrar o folclore maranhense. <http://jangadabrasil.com.br/revista/agosto69/fe69008c.asp>
25.12.2004
- Encantos da Cultura Popular – <http://www.saoluis.ma.gov.br/fumtur/3.htm>
- www.hairyeyeball.net/blog/archives/cat_lingua_gringa.html
- Music from Maranhão – http://www.maria-brazil.org/music_from_maranhao.htm
- Festa do Divino Espírito Santo e o melhor São João do Brasil no verão do Maranhão – <http://www.ajsolardaspedras.com.br/dicadomes.html>

ANEXO 01

Relação de Grupos Cadastrados pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

Primeiro momento – 17/11 a 20/12 de 2002

1 – Cacuriá Adulto Assa Cana

Responsável: Cilbeth Ribeiro

Entidade: Centro de Cultura e Socialização Comunidade Viva

Endereço: Rua Emílio de Menezes, 163 – Liberdade/ Fone: 221 5098

2 – Cacuriá Adolescentes Seguidores de Cristo

Responsável: Marise Pereira

Endereço: Rua Prof. Nascimento de Moraes, 67 – Sá Viana/ Fone: 242 9083

3 – Cacuriá Adulto da Vila Palmeira

Responsável: Orlando Pinheiro

Endereço: Rua do Ribeirão, 167 – Vila Palmeira/ Fone: 223 3913

4 – Cacuriá da Basson

Responsável: Paula Souza

Endereço: Rua Basson, 169 – Apeadouro/ Fone: 223 3062

5 – Cacuriá Brilho do Vinhais

Responsável: Benedita Santos

Endereço: Rua 01, casa 19 – Vila Menino Jesus da Praga/ Fone: 256 7745

6 – Cacuriá da Cidade Operária

Responsável: Luís Cláudio

Entidade: Companhia Folclórica Cavalo de Prata da Unidade I

Endereço: Rua do Trapiche, Quadra B, casa 23, conjunto reviver. Cidade Operária/ Fone: 276 – 9800

7 – Cacuriá Estrela do Sacavém

Responsável: Marilde Silva

Endereço: terceira travessa da Rua Nova, 40. Sacavém/ Fone: 243 0028

8 – Cacuriá Fantasia Jovem

Responsável: Analice Silva

Entidade: Associação Cultural e Beneficente Santa Luzia

Endereço: Rua Frei Osvaldo,56 - Vila dos Frades.Coroadoinho/ Fone:253 3898

9 – Cacuriá da Fafá

Responsável: Fátima Boas

Endereço: Rua Rachid Abdalla, 31 – Monte Castelo/ Fone: 251 0397

10 – Cacuriá da Fé em Deus

Responsável: Natanael Ferreira

Endereço: Travessa da Fé em Deus, 63. Monte Castelo/ Fone: 251 0018

11 – Cacuriá Flor da Vila Maranhão

Responsável: Inês Santos

Endereço: Rua Principal, km 18, casa 117 – Vila Maranhão/ Fone: 241 3658

12 – Cacuriá Libertos na Noite

Responsável: Álvaro José

Endereço: Travessa Laurindo Ribeiro, 23. Liberdade/ Fone: 3082 2102

13 – Cacuriá Laço de Saia

Responsável: Irineu Gusmão

Endereço: Primeira Travessa Inglês de Sousa, 21. Liberdade/ Fone: 251 2450

14 – Cacuriá Primavera Turú

Responsável: Ana Alice Santos

Endereço: Rua A Quadra A casa 11. Residencial Primavera Turú/ Fone: 233 3055

15 – Cacuriá Rebolço do Maranhão

Responsável: Lúcio Monteiro

Entidade: Associação Cultural Companhia Ritmos da Terra

Endereço: Rua Alberto de Oliveira, 84. Liberdade/ Fone: 251 8584

16 – Cacuriá do Sabiá

Responsável: Joubert Almeida

Endereço: Beco da Felicidade, 14. Goiabal/ Fone: 251 2763

segundo momento – 20 a 31/1 2003

17 – Cacuriá Cacurelê

Responsável: Cláudio dos Santos

Endereço: Via Local 119, Quadra 125, casa 13. Parque Vitória/ Fone: 233 5055

18 – Cacuriá do Dançart

Responsável: Diógenes Barbosa

Endereço: Rua 22, Quadra 79, casa 19, conjunto São Raimundo/ Fone: 9969 2233

19 – Cacuriá Ginga Jovem

Responsável: Edileuza Rodrigues

Endereço: Rua Carlos Gomes, 536. Vila Passos/ Fone: 3082 8893

20 – Cacuriá da Sá-Sá

Responsável: Maria do Espírito Santo

Endereço: Avenida 2, casa 1. Coheb do Sacavém/ Fone: 223 3927

21 – Cacuriá da Silvana

Responsável: Silvana Ferreira

Entidade: Dança Folclórica de Cacuriá de São Bernardo

Endereço: Rua Santa Bárbara, 16B. São Bernardo/ Fone: 244 2074

22 – Cacuriá de Tia Dina

Responsável: Dinamar Ferraz

Entidade: Associação Sócio-Cultural Pais e Amigos do Cacuriá

Endereço: Segunda travessa João Luís, 15. Diamante/Camboá/ Fone: 2229252

23 – Cacuriá de Teodoro

Responsável: Teodoro Freire

Endereço: Centro de Tradições Populares de Sobradinho, Quadra 14. Sobradinho – Distrito Federal/ Fone: (61) 487 2850

24 – Cacuriá de Tourinho

Responsável: Domingos Silva Tourinho

Endereço: Rua dos Índios, 116 – Cruzeiro do Anil/ Fone: 245 5426

ANEXO 02



CACURIÁ DE DONA ELISENE

Centro de Tradições Populares. Sobradinho-DF

Foto 01 – Centro de Tradições Populares de Sobradinho - Comunidade de migrantes maranhenses estabelecida no Distrito Federal. À frente, trabalho feito pelo artista plástico Toninho de Sousa, representando as meninas que dançam o cacuriá. Atrás, o “barracão” de ensaios.



Foto02 – Após ensaio de cacuriá, Fofa, filha de Dona Elisene pousa para foto.



Foto 03 – Meninas do Centro de Tradições ensaiam o cacuriá...



Foto 04 – Cacuriá de Dona Elisene, recentemente intitulado “Cacuriá Filha Herdeira”.



Foto 05 – Durante ensaio de cacuriá, Dona Elisene canta ao lado de seu filho Cristiano, na caixa.



CACURIÁ DE DONA TETÉ. Laborarte. São Luís-MA.

Foto 06 – Cacuriá de Dona Teté no centro histórico de São Luís (foto recolhida por Dona Elisene na Internet).



Foto 07 – Cacuriá de Dona Teté durante gravação no Palácio dos Leões, casa do governador do Maranhão, para propaganda televisiva sobre o São João no Estado (em início da coreografia).



Foto 08 –Momento de dançar “colado”. As expressões faciais conotam o prazer sexual.



*Foto 09 - Dona Teté durante apresentação em teatro.
Centro Histórico – São Luís.*



Foto 10 – Dançantes na coreografia da “Rolinha”.



Foto11



Foto12 – Filha de Nelson Brito e parceiro de dança.



CACURIÁ D A BASSON
Bairro do Apeadouro. São Luís-MA.

Foto13– Jovens se divertem durante o ensaio do cacuriá da Basson.



Foto14



Foto15 – Influência de emblemas tradicionais: meninas mostrando que “sabem serrar”, durante conhecida música de cacuriá.



Foto16 – Ao fundo, meninos encostam meninas na parede, durante passo “quente”.

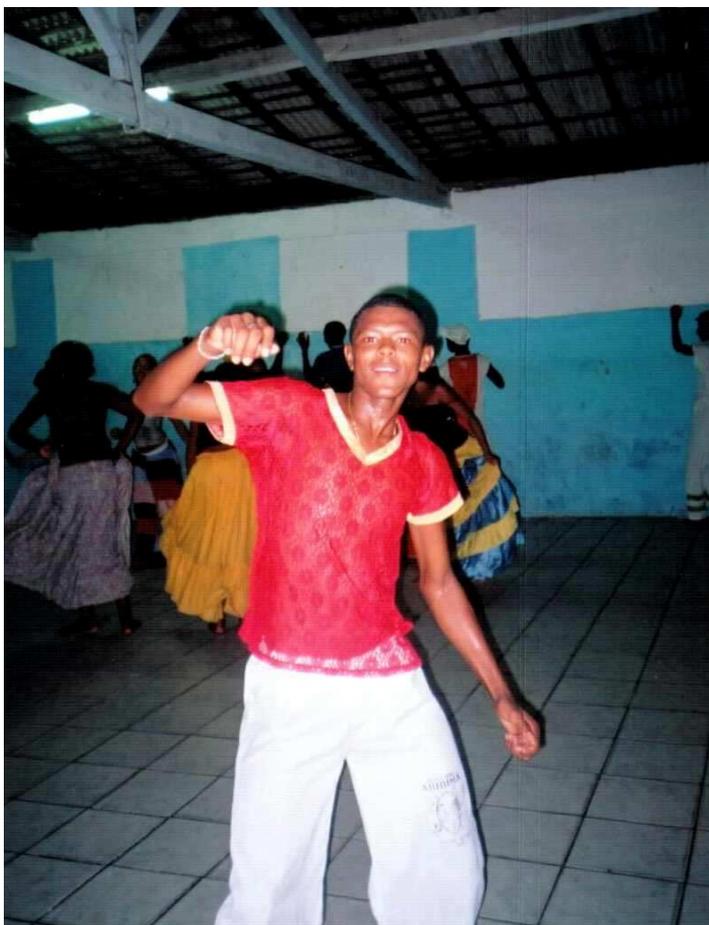
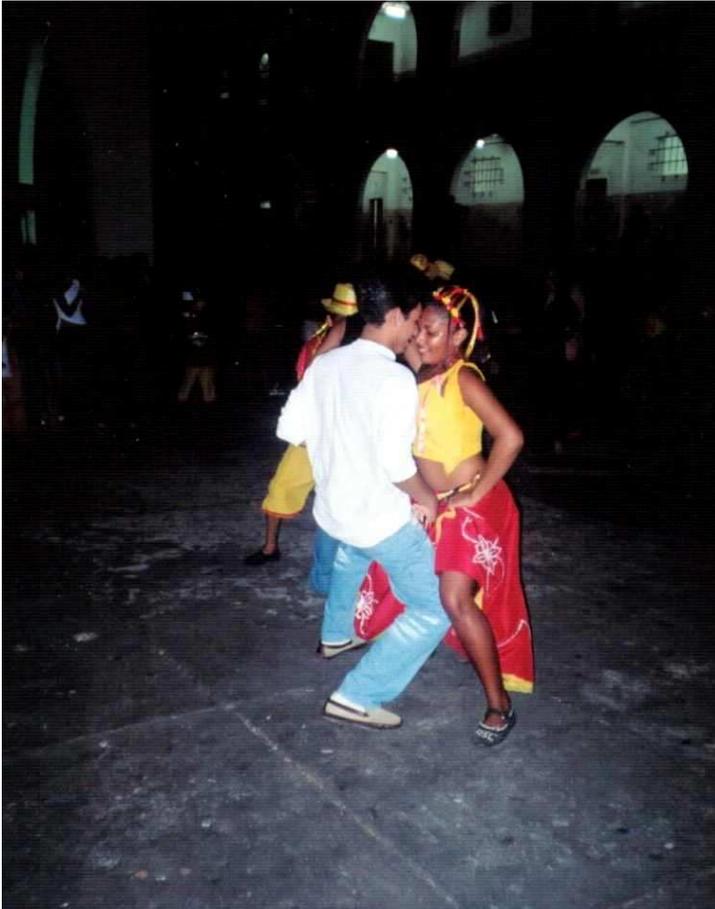


Foto17 – Jovem exhibe seu rebolado.



CACURIÁ ASC- Adolescentes Seguidores de Cristo. Bairro Sá Viana. São Luís-MA.

Foto 18 – Rapaz da platéia entra na roda para dançar com dançarina.



Foto 19 –Crianças do grupo ASC exibem o molejo do cacuriá – aprendizagem começa cedo.



CACURIÁ DA FÉ EM DEUS. Bairro da Fé em Deus. São Luís-MA.

Foto20 – Cacuriá da Fé em Deus em início de ensaio. Meninos entram primeiro carregando “mastro do Divino Espírito Santo”..



Foto21 – Concurso de escolha de dançarinos para o São João. Menino requebra junto à menina. Os adultos incentivam.



Foto22 – Natanael, fundador do Cacuriá da Fé em Deus, toca caixa durante entrevista em sua casa, ao lado de companheiros de grupo e de comunidade.



Foto 23 – Estrutura de som em frente à casa de Natanael.



Foto24 – Meninas em “desafio”. Passo inserido recentemente na dança do cacuriá é similar a passo encontrado na ‘axé-music’: requebrado com a base aberta, descendo em ritmo frenético até embaixo.



Foto25 – Momento de saída do grupo ao fim de ensaio. À frente, as três crianças que puxam fazem “sanduíche.”



Foto26 – Casal requebra.



CACURIÁ DE TOURINHO.
Bairro Cruzeiro do Anil. São Luís-MA.

Foto 27 – Cacuriá do Cruzeiro do Anil em apresentação junina. À frente, Tourinho explica sobre a origem e o significado da dança.



Foto 28 – Dançantes em execução da coreografia do “balão que assubiu.”.



Foto 29 – Movimentos referentes à situações de trabalhos comunitários tradicionais, simbologia preservada conscientemente na performance.

Boa noite,

Boa noite,

Eu cheguei agora

Eu venho de longe,

Lá do mar afora

Eu venho de longe

Lá do mar afora...

“Nós vamos dançar cacuriá ou não vamos?”

“Vamos!”