

“PERFORMANCES DE UMA TRADIÇÃO: O CASO DO CACURIÁ FILHA HERDEIRA”(1)

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/hartmann1.html>)

Luciana Hartmann

Universidade de Brasília.

Abstract: This paper introduces a reflection on the creating, transforming and surviving processes of the Cacuriá, an expressive manifestation of Brazilian popular culture, through the study of a specific case: the *Grupo Cacuriá Filha Herdeira* (Daughter-Heiress Cacuriá Group, in Portuguese), which is based in Sobradinho, a town in the Brazilian Federal District. Cacuriá is a folk dance originally from the state of Maranhão, Northeast Brazil, and can be characterized by a choreography organized in pairs (couples), by a strong rhythm marked with the drums and the chanting of the musicians and by the contagious excitement rising from the dancers’ sinuous body-movements. The present paper, which relies on practical experience of work with the Group and on theoretical references offered by the Anthropology of Performance, seeks to build, in cooperation with the research subjects, a reflection on the dynamics of this dancing tradition.

Keywords: Cacuriá, tradition, performance, folkloric dance.

Como se cria uma tradição? A resposta certamente dependerá do campo teórico (ou prático) no qual o interlocutor se localiza. Mas a própria pergunta carrega uma contradição, já que, para muitos, tradições não são criadas, tradições são – e ponto final. Elas não podem ser localizadas precisamente no tempo (e, em alguns casos, no espaço). Tradições, fundamentalmente, não tem autoria. Esse é o discurso mais corrente a respeito de diversas manifestações tradicionais populares. Mas o que acontece quando o discurso sobre uma tradição, evocado por seus próprios membros, indica exatamente como ela foi criada, com data, local, nome e sobrenome?

O Cacuriá, uma dança de origem maranhense, foi criado sob encomenda, de acordo com os descendentes de seus fundadores, por Dona Filoca (Florinda) e Seu Lauro (Alauriano), em 1975, na cidade de Guimarães/MA, e levado posteriormente para a capital do estado, São Luís.

Vejamos o que contava um artigo intitulado “Nova dança passa a integrar o folclore maranhense”, publicado no *Jornal A Gazeta*, de São Paulo, em 14 de outubro de 1975:

Uma das mais bonitas manifestações folclóricas acaba de ser catalogada no Departamento de Turismo do Maranhão. Trata-se da quase inédita em São Luís — caixas(2), bambos de caixas ou baile de caixas, recentemente introduzido no folclore maranhense, tendo como seu criador, Alauriano Campos de Almeida, popular Lauro.

Como se pode perceber, o “mito de origem” não apenas corre na memória dos participantes da dança, mas também é adotado como narrativa oficial sobre a criação desta tradição. Antes de nos aprofundarmos na questão da tradição, no entanto, gostaria de refletir sobre dois aspectos que podem contextualizar melhor a citação acima: 1) o fato de que a dança foi

criada também – e principalmente, de acordo com seus herdeiros - por Dona Filoca, esposa de Seu Lauro; e 2) o fato de que o regime militar, em vigor no Brasil à época de surgimento do Cacuriá, estimulava ações de valorização do folclore, através do fomento à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (Oliveira). O “esquecimento” ou ocultação dessas informações contribuiu, sem dúvida, para a manutenção de uma hegemonia: por um lado masculina, ao desvalorizar o papel de Dona Filoca na criação do Cacuriá, e por outro lado política, ao incluir a dança na categoria geral de “folclore”, atendendo aos interesses nacionalistas de criação de uma determinada identidade para o país, ligada às suas idealizadas origens rurais e festivas. Pude conhecer mais sobre a participação efetiva de Dona Filoca na criação do Cacuriá através da entrevista concedida por Eliane, sua neta, durante a realização do documentário *Cacuriá: dinâmicas de uma tradição dançada*, em 2010. Segue o link para essa entrevista, na qual se pode ouvir as palavras de Eliane sobre a questão: http://www.youtube.com/watch?v=B_z0Wyx3Kjk (3)

Mas voltando à maneira com que a noção de tradição é utilizada pelos criadores do Cacuriá, percebe-se que ela não se opõe ao fato de que a dança tenha sido criada há razoavelmente pouco tempo e que possua autores nominados e reconhecidos que, inclusive, a batizaram. Me parece que enquanto nós, teóricos, nos debatemos em reconhecer e legitimar as dinâmicas das tradições, os grupos que as criam, re-criam e experienciam não encontram problema algum em compreender a tradição como algo que pode ser gerado de acordo com as demandas sociais e políticas locais. Inclusive no texto de divulgação fornecido pelo Grupo Cacuriá Filha Herdeira, alvo desta pesquisa, essas demandas são expostas de forma bastante explícita:

(...) Filoca e Lauro (foram) procurados por dona Zelinda, que na época (era) Secretária de Cultura do Estado, (e) pediu para que fosse criado um novo ritmo cultural já que no Maranhão já existiam muitos grupos de Bumba-Meu-Boi e Quadrilha. (*História do Cacuriá Filha Herdeira*)

Conforme a família relatou durante o trabalho de campo, foi exatamente isso que aconteceu: Dona Zelinda, que era “comadre” de Dona Filoca, com o intuito de fortalecer e ampliar o folclore do estado, solicitou a Seu Alauriano a criação de um novo ritmo. Havia sido essa, portanto, a motivação para a criação do Cacuriá. O antropólogo maranhense Sérgio Ferreti percebe as características desse tipo de fenômeno em sua região: “Atualmente as autoridades procuram estimular festas populares na perspectiva de valorização da indústria do turismo. Hoje líderes políticos têm interesses eleitorais em apoiar festas populares, pois este apoio implica na expectativa de votos”.(7) Por outro lado, para o autor, a inclusão das manifestações populares no circuito turístico traz o risco dessas se descaracterizarem, perdendo a autonomia e caindo no clientelismo político. Esses aspectos também são percebidos por outro antropólogo, José Jorge de Carvalho, no que chama de “espetacularização das culturas populares”:

Como é possível que tradições culturais populares tão ricas e tão intimamente conectadas com a vida das comunidades em que florescem sejam colocadas a serviço da legitimação de populismos estaduais e municipais corruptos? No caso do Maranhão, por exemplo, José Sarney e Roseana Sarney construíram, ao longo de três décadas, uma relação de aparente cumplicidade com os mestres e mestras da cultura popular, o que não os impediu de deixar o Estado entre os mais injustos socialmente do país, com os piores índices nacionais de desenvolvimento humano. (88)

Retomando a discussão sobre tradição, para os membros do Filha Herdeira não há pressuposto algum de pureza de origem(4) ou de ancestralidade imemorial. É como se dissessem: “Somos

uma tradição inventada muito antes de Hobsbawn inventar o conceito.” Ótimo! Perfeito! Vida social sem conflito? Ledo engano. Já dizia Turner que os dramas sociais ajudam a organizar as sociedades, dando origem, algumas vezes, a performances culturais. Proponho que pensemos o Cacuriá, portanto, como uma “performance cultural”, compreendendo essa como uma forma de expressão artística e cultural que obedece a uma programação prévia da comunidade, com uma sequência determinada de atividades, local próprio para sua ocorrência, horário definido de início e fim, delimitação entre *performers* e público e, principalmente, é expressas através de meios comunicativos diversos, como narrativas, canto, dança, artes visuais, etc., que são chamados pelo autor de “mídia cultural” (Singer).

No caso do Cacuriá, o conflito ou drama não está na busca de suas origens remotas ou na procura por uma justificativa para sua existência, o conflito encontra-se no que veio depois: os herdeiros da tradição inventada constantemente relatam a dificuldade de manter o que seria sua performance original ou, nas suas palavras, o “Cacuriá raiz”. Antes de adentrarmos nos interstícios do conflito, entretanto, é preciso uma pequena digressão narrativa para que possamos entender a genealogia desta tradição.

Após ter sido criado por seu Lauro e Dona Filoca, o Cacuriá rapidamente se difundiu, não apenas no Maranhão, mas em diversos estados brasileiros. Em São Luís, uma das caixeiros do grupo de Lauro e Filoca, Almerice da Silva Santos, mais conhecida como Dona Teté, é convidada, em 1980, a integrar o Laborarte(5), participando de espetáculos de dança e, pouco tempo depois, formando grupos de Cacuriá com crianças de escolas públicas do Estado. Em 1986 cria, com o mesmo grupo, o que é hoje conhecido como o Cacuriá de Dona Teté, sem dúvida o Cacuriá com maior reconhecimento no país, servindo de referência para o “gênero” na atualidade.(6) Vale salientar que entre 1973 e 1986, no entanto, o grupo de Dona Filoca e de Seu Lauro, sediado na Vila Ivar Saldanha, em São Luís, foi o único grupo de Cacuriá da cidade (Delgado 42).

Paralelamente à ascensão do Cacuriá de Dona Teté, que ganhava notoriedade local e nacional, Seu Lauro e Dona Filoca falecem e sua filha, Dona Elizene, decide mudar-se com a família para o Distrito Federal. Em 1993 Dona Elizene funda, junto ao Centro de Tradições Populares de Sobradinho,(7) uma cidade satélite de Brasília/DF, o Cacuriá Filha Herdeira. Neste processo de afastamento da cidade natal, o Cacuriá “original” enfrenta um primeiro “drama” pois se afasta também do reconhecimento já obtido junto à população e às autoridades locais do Maranhão. Sem esse reconhecimento, o grupo carece de subsídios financeiros para se manter, o que tem como consequência oscilações na realização dos ensaios e na frequência dos participantes, bem como dificuldades em consolidar uma infra-estrutura de instrumentos, indumentária e transporte para as apresentações. Recomeçando a tradição em um novo ambiente, o grupo acaba sendo sempre associado ao Boi de Seu Teodoro, um Grupo de Bumba-meu-Boi com quem frequentemente se apresenta em eventos. Este poderia ser considerado um segundo “drama”, já que essa associação com o Boi, embora garantisse, até um determinado momento, a sustentabilidade do Grupo, não foi de fato produtiva, pois o Cacuriá acabou não sendo reconhecido no Distrito Federal, mesmo com o passar dos anos, como uma manifestação independente e distinta. Essa era uma das principais reclamações dos membros do Filha Herdeira quando começamos a pesquisa junto a eles, em 2009.

Assim como a ideia de tradição que acompanha o Cacuriá não obedece aos parâmetros mais comumente disseminados a respeito do conceito, a noção de drama social também não será por mim abordada como algo que possa subsidiar a análise de um evento isolado. Para esse pequeno exercício de compreensão do caso do Cacuriá Filha Herdeira optei por refletir, diacronicamente, sobre os múltiplos dramas sociais que se sucedem na história (contada) do grupo. Esses dramas vão se apresentando como camadas que vão se superpondo. A relativa transparência dessas

camadas não apenas deixa entrever as primeiras imagens que o grupo quer guardar de si, mas também gera contaminações de imagens de períodos distintos. Essa fusões revelam novas imagens – híbridas, contaminadas - que demonstram as estratégias de sobrevivência e de auto-legitimação do grupo. Busco apoio para o desenvolvimento dessa proposta inspirada no artigo de Paulo Raposo intitulado *Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance*:

as performances culturais (mas claramente também as artísticas) são processos históricos situados e não meros eventos efêmeros *in acto e in situ* que se esgotam na performance propriamente dita. E ainda que esse efeito de situacionalidade histórica processual tem implicações nos modos performáticos (performance e também teatralidade) que assim se transformam e se reconfiguram mas também se interconectam ao longo desse percurso. (26)

A sequência deste artigo procura percorrer e compreender essas transformações, reconfigurações e interconexões sofridas e promovidas pelo Cacuriá no Distrito Federal.

Embora tenha seguido em atividade ininterrupta por dezenove anos, o Cacuriá Filha Herdeira carece de apoio, segundo seus próprios líderes, por parte do poder público do Distrito Federal e de reconhecimento, por parte da população mais ampla, o que os levou a paralisar temporariamente suas atividades de ensaios e apresentações, em outubro de 2010. **(8)** Herdeiros do conhecimento tradicional sobre uma dança popular que foi criada por seus avós, os coordenadores do Grupo, netos de Dona Filoca e filhos de Dona Elizene (Eliane, Elton, Cristiano e Cristiane), reivindicam maior visibilidade e oportunidade para poderem dar continuidade aos processos de transmissão e exibição desta manifestação expressiva.

Meu primeiro contato com o Filha Herdeira se deu em 2009, quando ministrava a disciplina “Teatralidades Brasileiras”, no Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde sou professora. Naquele momento algumas alunas, **(9)** que participaram como bolsistas de iniciação científica na pesquisa que passamos a desenvolver sobre o Cacuriá, realizaram uma pequena etnografia do grupo, com observação participante de ensaios e filmagem de entrevistas com seus membros. Este trabalho foi apresentado como seminário na referida disciplina. A discussão suscitada em sala de aula girou em torno do paradoxo: como era possível que um grupo, detentor do conhecimento sobre uma manifestação popular tão original, expressiva e envolvente, pudesse estar vivendo tamanha crise (financeira, estrutural), que indicava, de acordo com seus líderes, o seu breve fim? Em face desta questão resolvemos entrar em contato com o grupo e propor um trabalho comum de pesquisa, registro e divulgação de seu trabalho. Trabalho compartilhado, pois a ideia que norteou o projeto foi de, justamente, compreender melhor a demandas do Grupo para podermos, juntos, produzir algo que colaborasse com a sua manutenção. Desde então estamos desenvolvendo várias atividades neste sentido. Além de duas bolsas de iniciação científica subsidiadas pelo CNPq, desde 2010, em 2011 nosso projeto foi subsidiado pela Bolsa de Produção Crítica em Culturas Tradicionais e Populares, um incentivo fornecido pela FUNARTE/Ministério da Cultura, a pesquisadores que tem se dedicado ao estudo do patrimônio imaterial do país **(10)**, de acordo com as regiões nas quais estão sediados. A bolsa oferecida pelo referido edital possibilitou a sistematização e operacionalização das diversas ações, tais como a produção do vídeo documentário mencionado anteriormente, com um encarte impresso anexo, que visa promover a continuidade efetiva das atividades do grupo, bem como a reflexão sobre os processos de criação, transformação e manutenção dessa performance cultural brasileira. **(11)** Recentemente, no início de 2013, Vinícius, filho de Eliane (e bisneto de Dona Filoca), recebeu o Prêmio *Agente Jovem de Cultura: diálogos e ações interculturais*, promovido pelo Ministério da Cultura, obtido através de projeto que auxiliamos a elaborar.

Acreditamos, portanto, que o valor artístico e cultural do Cacuriá se dá não apenas por tratar-se de uma dança tradicional de origem singular, mas também por representar uma forma de patrimônio cultural dinâmico que, deslocado de seu lugar de origem (o Maranhão), procura adaptar-se ao novo contexto (no caso, o Distrito Federal), sem perder seus elementos fundamentais característicos, elementos esses que serão expostos a seguir.

Se olharmos para o Cacuriá sob a perspectiva dos estudos da performance, enquanto uma “performance cultural” que expressa, através de múltiplas linguagens, o imaginário que a população tem a respeito de si própria, podemos pensar que a própria identidade do grupo (e da dança como expressão da tradição maranhense no Distrito Federal) é manifesta in performance. Nesse exercício reflexivo adoto a perspectiva do antropólogo David Guss de que somente na intersecção de formas e significados se pode perceber “a identidade como realidade performatizada”.(23)

Para que se possa aceder a essa identidade reivindicada pelo Cacuriá Filha Herdeira temos que compreender como se configura a dança, entendida aqui como uma forma cultural que resulta de um processo criativo que manipula (ou, poderíamos dizer, articula) corpos humanos no tempo e no espaço (Kaeppler 197). Originalmente uma dança maranhense, o Cacuriá agrega vários outros ritmos e festas da região, como o Carimbó de Caixas, o Bumba-meu-boi, a Festa do Divino Espírito Santo e as Festividades Juninas. Repleta de sensualidade e ritmada por duas caixas (espécie de tambores que são feitos geralmente com couro de boi) o Cacuriá é dançado em coreografias cujos movimentos estão em grande parte pautadas nos encontros e relações de maior ou menor contato corporal estabelecidos entre os pares que formam o grupo.

A partir de uma movimentação padrão, baseada no rebolado dos quadris, os dançarinos vão imprimindo suas marcas pessoais. O repertório musical que anima o Cacuriá em geral é composto de canções (letras e músicas) bastante conhecidas, muitas delas adaptadas de outras tradições locais para o ritmo do Cacuriá, ou compostas pelos próprios membros dos grupos. No caso do Filha Herdeira, o responsável pelas composições é Cristiano, filho de Dona Elizene, que frequentemente costuma ceder suas músicas para serem tocadas por outros grupos de Cacuriá. É importante ressaltar que Cristiano não registra suas músicas, não possuindo, portanto, direitos autorais sobre elas. Embora ele nunca tenha considerado esse procedimento necessário, atualmente essa falta de reconhecimento de autoria em suas músicas tem lhe causado algum desconforto, pois ele as tem escutado, segundo suas próprias palavras, alteradas e, o que é pior, sendo cantadas e dançadas por grupos concorrentes ou não respeitados pelo Filha Herdeira.

Em termos da dança propriamente dita, o texto relativo à História do Cacuriá Filha Herdeira, produzido e divulgado pelo Grupo (s/d) aponta:

A dança é coreografada, cheia de simbolismo, e cada passo da dupla transmite a manifestação da cultura, crenças e costumes do povo. É uma dança alegre, criativa, sensual e envolvente. (*História do Cacuriá Filha Herdeira*)

Como recurso atrativo, portanto, o Cacuriá se utiliza do riso e da sensualidade, inserindo o público de maneira mais intensa na dança. O requebrado do corpo, o contato corporal entre os parceiros da dança, os gracejos e a troca de olhares entre dançantes e espectadores, criam uma espécie de cumplicidade entre estes. O prazer compartilhado, relacionado à prática do Cacuriá, pode ser percebido na expressão corporal e facial muitas vezes comuns entre aqueles que participam e aqueles que assistem.

A combinação de todos esses elementos indica uma ênfase do Cacuriá Filha Herdeira com as origens da dança e com o estabelecimento do vínculo com o público. Embora haja essa preocupação com a beleza da coreografia e o encantamento das apresentações, a dança não exige espaços especiais, não necessita do enquadramento de um palco, podendo ser dançada neste, mas sempre excedendo seus limites no sentido de facilitar a integração com o público que, durante alguns momentos da apresentação, pode compartilhar com os dançarinos o mesmo espaço e, fundamentalmente, a mesma experiência.

Como propõe Amaral (“As Mediações Culturais da Festa à Brasileira” 6), a participação do público, pode ser tomada como um critério classificatório para eventos festivos. A autora trabalha com a obra de Jean Duvignaud, que em sua definição de festa também reitera a participação como elemento classificatório. Esse autor divide as festas em dois tipos: Festas de Participação e Festas de Representação. Nas primeiras estão incluídas as cerimônias públicas nas quais a comunidade participa integralmente, consciente dos mitos ali representados e dos símbolos utilizados. As últimas são aquelas que diferenciam “atores” e “espectadores”. Enquanto os atores são em número restrito e participam diretamente, os espectadores são muito mais numerosos e têm uma participação apenas indireta no evento, ao qual atribuem uma dada significação e pela qual são mais ou menos afetados. Se tomarmos essa forma de classificação para pensarmos no caso do Cacuriá, podemos perceber que há uma alternância entre uma forma e outra, pois embora inicialmente haja uma separação entre “atores” (dançarinos) e “espectadores”, esses últimos são chamados a participar diretamente, dançando e cantando, em diversas canções.

Todos esses aspectos: as músicas tocadas apenas com caixas, as coreografias sensuais dançadas aos pares, o envolvimento do público, fazem parte dos discursos e performances enfatizados pelos membros do Cacuriá Filha Herdeira, dando ênfase à uma dada tradição que seria mantida apenas por eles. Isso faz com que seja criada uma identidade entre seus participantes. Por outro lado, a própria manifestação expressiva - o Cacuriá - torna-se um fator essencial à manutenção do grupo, no caso, os migrantes maranhenses que dançam o Cacuriá no Distrito Federal. **(12)** Nesse sentido podemos retomar o texto fornecido pelo Filha Herdeira:

Vale ressaltar que o grupo “Cacuriá Filha Herdeira”, é o único representante em Brasília - e quem sabe no Brasil - a conservar a verdadeira tradição do Cacuriá com suas danças, indumentárias, músicas e instrumento de caixas. (*Historia do Cacuriá Filha Herdeira* 1)

Com grande frequência em seus discursos os membros do Grupo de Sobradinho se autoreferem como os detentores da “verdadeira tradição do Cacuriá”. Esse seria o principal diferencial entre dança que eles praticam e aquela que se consagrou em São Luís e se disseminou pelo país sob a influência de Dona Teté.

Embora pouco reconhecidos pela população, pelas autoridades governamentais e pela mídia local, os membros do Filha Herdeira procuram legitimar sua tradição através desses discursos e, fundamentalmente, através da própria dança. De acordo com eles, as coreografias, as indumentárias, os toques de caixa, as letras das músicas do grupo demonstram que fazem parte de uma tradição original, criada por seus avós – esta que foi, de certa forma, transformada pelos outros propagadores da dança – inclusive os seus representantes mais conhecidos. Neste sentido, sua principal crítica recai sobre a excessiva erotização da dança e das letras das músicas, bem como sobre a desnecessária inclusão de novos instrumentos musicais (segue o link vídeo com depoimento de Cristiano a esse respeito: <http://www.youtube.com/watch?v=GgPbmu6V9-8>). Uma matéria publicada em Jornal do Maranhão também aponta para estes aspectos:

“Jabuti sabe ler, não sabe escrever, ele trepa no pau e não sabe descer. Assa cana. Cana prá assar. Assa Cana.” Essas são algumas das letras do Cacuriá, que têm duplo sentido, misturado ao toque das caixas e aos instrumentos de sopro e de corda, resultando em melodias gostosas de ouvir, traduzindo a simplicidade em forma de canto e bailado, culminando com gestos sensuais e envolventes, que contagiam a todos que têm o privilégio de assistir. (“Festa no Maranhão”, *Jornal Cazumbá*)

A pureza buscada pelo Cacuriá Filha Herdeira, portanto, não está apenas na imagem de guardiões dos elementos originais da dança que seus participantes querem transmitir através de seus discursos (sim, paradoxalmente, a tradição, embora ressemantizada, volta a ser associada às noções de pureza, originalidade e autenticidade), mas, sobretudo, na própria performance da dança e da música que a envolve. Seus movimentos são mais sutis, o envolvimento dos casais mais contido e o jogo de corpo insinuado, as letras das músicas, talvez, mais ingênuas – ou, nas palavras dos líderes do grupo, mais próximas da tradição que a gerou. Desta forma, pode-se pensar que os dramas sociais vivenciados pelo Filha Herdeira contribuíram para reforçar um *ethos* performático ligado a determinados aspectos da expressividade “original” desta dança.

Se pensarmos a tradição como algo praticado, como performance, de acordo com a perspectiva de Hymes (“Breakthrough into Performance”), podemos entender porque, para manter a tradição, muitas vezes é necessário modifica-la, adapta-la. No final de 2010, quando o Filha Herdeira ainda estava em funcionamento fomos convidados pelo Grupo para registrar em vídeo uma apresentação que fariam no Teatro do SESC de Taquatinga, outra cidade satélite do DF. Sabíamos que estavam empenhados em confeccionar o novo figurino do Grupo, tendo mandado trazer os tecidos diretamente do Maranhão para tanto. Quando o espetáculo começou, no entanto, fomos pegos de surpresa pelo brilho, literalmente das roupas. Ao contrário das saias de chita, usadas comumente na dança tanto por suas belas estampas floridas quanto pelo seu preço acessível, nos deparamos com belas saias de cetim rosa, de uma só cor. Além dos tops bordados, as moças usavam, como enfeite de cabelo, tiaras de princesa. Assim, entre surpresas e encantadas nos perguntamos: “Por que não?” (link para o vídeo da apresentação: <http://www.youtube.com/watch?v=PW8Zby9h4S0>)

Pode-se verificar em artigo de Schechner uma reflexão que aponta para a mesma direção, relacionada às modificações operadas em performances mais ou menos tradicionais. Segundo ele: “Audiências estão cada vez mais sofisticadas e cosmopolitas. Mudanças na audiência levam a mudanças na performance”.(222) Se a audiência do Cacuriá Filha Herdeira não é mais – apenas – aquela das Festas Juninas e das Festas de Boi mas, ao contrário, abrange também o público frequentador de teatros, por que não oferecer a esse público algo com que se identifique – ou se “afete” - esteticamente?

Neste mesmo artigo Schechner cita pesquisa de Michele Anderson sobre o vodu no Haiti, para comentar sobre essas formas de alteração das performances de acordo com a audiência. Para Anderson haveria, no Haiti, três formas de vodu: uma forma ritual/social “apenas” para haitianos, uma forma social/teatral para haitianos e turistas e uma forma teatral/comercial “apenas” para turistas. Segundo Schechner, o que faz estas mudanças é a audiência que se modifica. “E é o que pode mata-lo também, pois há um limite de mudança que um gênero pode absorver até deixar de ser ele mesmo.” Mas como identificar esse limite de mudança? E, principalmente, quem estabeleceria esse limite: o grupo? O público? Os pesquisadores? Me parece que estabelecer um limite é, de alguma forma, tentar arbitrar sobre os sinais diacríticos que definem uma dada tradição e isso, como vimos ao longo do artigo, não obedece necessariamente a critérios comuns para os diferentes agentes envolvidos na expressão cultural. Nesse sentido, concordo com

Langdon, que performance é tanto o nexu da tradição, da práxis, quanto da emergência da realidade como inovação (1996: 10). Ou como afirma Paulo Raposo: “(...) quem sabe sejam as festas tradicionais (...) o lugar privilegiado para a celebração da tradição e para a sua invenção e recriação na contemporaneidade.”(28) Fato é que embora tenham manejado criativamente tradição e transformação, nos últimos dois anos o Filha Herdeira não encontrou suporte financeiro que possibilitasse sua manutenção. Estamos procurando colaborar para que esse novo “drama” vivido pelo grupo seja superado e que em breve suas atividades possam ser retomadas.

Este exercício interpretativo finda aqui, mas prossegue acolá, no Galpão do Centro de Tradições Populares, em Sobradinho, ou em alguma apresentação do Cacuriá.

Como diria Turner, dramas são conflitos que acabam por organizar a sociedade – e as performances culturais são formas privilegiadas para refletir sobre estes.

NOTAS:

- (1) Sugerimos que o artigo seja lido ao som do Cacuriá Filha Herdeira, com vocal de Cristiano Olímpio (gravado ao vivo). Link: <http://soundcloud.com/cacuriadoc/cacuri>
- (2) Naquele momento o Cacuriá ainda não havia recebido seu nome atual.
- (3) Sobre as disputas entre os campos intelectuais, ideológicos e políticos relacionadas aos usos do conceito de folclore no Brasil, pode-se acessar o trabalho de referência de Luís Rodolpho Vilhena, *Projeto e Missão* (1997). <https://sites.google.com/site/luisrodolfovilhena/home>.
- (4) A noção de pureza adotada pelo Grupo é outra, como veremos a seguir, relacionada à performance da dança.
- (5) Laborarte – Laboratório de Expressões Artísticas - um grupo artístico independente, com mais de 35 anos de trabalhos culturais, nas áreas de teatro, dança, música, capoeira, artes plásticas, fotografia e literatura, desenvolvidos no Maranhão.
- (6) Dona Teté estava à frente de seu grupo até 2011, quando veio a falecer.
- (7) Este Centro, que sedia o Boi de Seu Teodoro, é um reduto de migrantes maranhenses no Distrito Federal.
- (8) Membros dos Grupos, como Cristiane e Cristiano, continuam ministrando oficinas de Cacuriá para crianças, em escolas públicas do DF e Eliane segue fazendo projetos e concorrendo em editais de apoio à Cultura Popular.
- (9) As alunas são Rita Castro e Camila Paula, que tem contribuído substancialmente com o desenvolvimento da pesquisa. A aluna Gleide Firmino também realizou os primeiros contatos com o grupo mas não participou da pesquisa pois estava concluindo o Curso de Artes Cênicas.
- (10) Sobre a noção de patrimônio, no caso, imaterial, e sua relação com a cultura popular, ver Sílvia Rogério Rocha de Castro (“São Luís – MA: cultura, poder, política e mídia”).
- (11) Alguns fragmentos desse vídeo podem ser acessados através dos links fornecidos ao longo do artigo.

(12) Exemplo semelhante é observado por Caravelli (“The symbolic village: community born in performance”), que afirma que o grupo – no seu caso composto de imigrantes de uma comunidade grega nos EUA – se constitui efetivamente nos seus momentos de reunião, no que ela chama de *symbolic village*.

Referências Bibliográficas

Amaral, Rita de Cássia. “As Mediações Culturais da Festa à Brasileira”. <http://www.n-a-u.org/Amaral-mediacoes.html>. 2000. Web. 10 de setembro de 2003.

Caravelli, Anna. “The symbolic village: community born in performance”. *Journal of American Folklore* 98.389 (1985): 259-286.

Castro, Sílvio Rogério Rocha de e Wanderson Ney Lima Rodrigues. “São Luís – MA: cultura, poder, política e mídia”. Trabalho apresentado no *XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2008. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1684-1.pdf>. Web. 19 de fevereiro de 2010.

Delgado, Ana Luiza de Menezes. *Só precisa rebolar? Performance e dinâmica cultural no Cacuriá maranhense*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAS), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2005.

Ferretti, Sergio. “Dimensões da cultura: popular, erudita”. *Ciências Humanas em Revista* [São Luís: CCH/UFMA] 5. 2 (2007): 39-54.

“Festança no Maranhão”. *Jornal Cazumbá* São Luís do Maranhão]. 25 junho 2007. http://www.jornalcazumba.com.br/index.php?Itemid=2&id=76&option=com_content&task=view. Web. 18 de fevereiro de 2010.

Guss, David. *The Festive State – race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.

História do Cacuriá Filha Herdeira. Autoria do Grupo. Sobradinho/DF, sd (mimeo).

Hymes, Dell. « Breakthrough into Performance ». In: BEN-AMOS, Dan; Goldstein, Kenneth S. (orgs.) *Folklore – Performance and Communication*. Paris : Mouton, 1975. 11-74.

Kaepler, Adrienne L. "Dance". *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. Richard Bauman, ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992. 197-202.

Langdon, E. Jean. “Performance e Preocupações Pós-Modernas em Antropologia”. *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: PPGAS/UFSC, n. 11, 1996.

“Nova dança passa a integrar o folclore maranhense”. *A Gazeta* [São Paulo]. 14 outubro 1975. <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/agosto69/fe69008c.asp>. Web. 17 de fevereiro de 2010.

Oliveira, Vânia D. E. “Campanha de defesa do folclore brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira”. *Anais do XIV Encontro Regional da ANPUH*, 2010.
http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=567. Web. 15 de abril de 2012.

Raposo, Paulo. “Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance”. *Performance: arte e antropologia*. Francirosy C. B. Ferreira e Regina Polo Müller, orgs. São Paulo: HUCITEC, 2010. 19-49.

Schechner, Richard. “Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral”. *Cadernos de Campo* 20.20 (2011): 213-236.

Singer, Milton. *When a Great Tradition Modernizes*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

Turner, Victor W. *Dramas, Fields, and Metaphors - symbolic action in human society*. New York: Cornell University Press, 1974.

_____. “Social Dramas and Stories about Them”. *On Narrative*. W. J. T. Mitchell, org. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 137-164.

Vilhena, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas, 1997.