UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LUANA REIS BRITO

CACURIANDO CORPOS:
OS CORPOS DAS MULHERES NA DANÇA DO CACURIÁ, DISCURSOS E EMPODERAMENTO

SÃO LUÍS-MA
2024
Luana Reis Brito

CACURIANDO CORPOS:
OS CORPOS DAS MULHERES NA DANÇA DO CACURIÁ, DISCUROS E EMPODERAMENTO

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Maranhão como parte das exigências de qualificação do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Cristina Ribeiro
Linha de pesquisa: Pedagogia das Artes Cênicas, recepção e mediação cultural.

SÃO LUÍS-MA
2024

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Rosa Reis e Nelson Brito *(in memorian)*, que possibilitaram e me acompanharam, desde muito criança, nas mais diversas experiências em arte, especialmente as com a cultura popular do Maranhão. Obrigada a toda minha família, em particular às minhas irmãs e sobrinhas e que, de algum modo, essa pesquisa nos fortaleça como mulheres.

Ao casarão Laborarte, minha segunda casa, lugar que frequento desde que nasci e onde vivenciei inúmeras oficinas, espetáculos, debates, shows, produções e processos de criação, além de ser o local em que conheci os meus mestres e a eles tive acesso, em especial, à querida e saudosa Dona Teté, que muito me ensinou sobre o cacuriá e também sobre a vida.

A todas as mulheres que já passaram pelo Cacuriá de Dona Teté e que resistiram dançando, tocando caixa e fazendo o que lhes dá prazer. Deixo registrado também todo o meu carinho e agradecimento pelas dançarinas que doaram seu tempo para participar desta pesquisa.

Sou imensamente grata à minha namorada e companheira, Camila Cutrim, que esteve comigo em todo meu percurso acadêmico no mestrado, além de ser parceira na vida e nas lutas do dia a dia.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC da Universidade Federal do Maranhão- UFMA, principalmente à minha orientadora Tânia Cristina Ribeiro.

À dança do cacuriá, que me traz força e felicidade a cada giro, a cada rebolado e toda vez que coloco “Cana pra Assar”.

À minha cidade amada São Luís e toda sua diversidade cultural, que me encanta até os dias atuais.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar quais estratégias de empoderamento são utilizadas pelas mulheres que dançam no Cacuriá de Dona Teté para mediar discursos patriarcais que atravessam seus corpos e de compreender como isso se reflete no jogo cênico da dança do cacuriá. Para isso, descreveremos, com auxílio das pesquisas de Delgado (2005) e Rodrigues (2015), a manifestação cultural do cacuriá, da sua origem (na década de 1970) até os dias atuais, entrelaçando essa perspectiva histórica aos pensamentos dos autores Canclini (2008), Guarato (2014) e William (2018) para compreendermos fenômenos como: identificação, tradição, apropriação cultural e dinamismo cultural. Além disso, identificar quais são os principais discursos normativos de poder, pautados no dispositivo do patriarcado, que operam na tentativa de constranger, cercear e tornar os corpos das dançarinas do cacuriá em corpos dóceis, para isso vamos ao encontro do arcabouço teórico de Foucault (1991), Federici (2019) e Tiburi (2020). Ademais, inferir que através da dança e do rebolado do Cacuriá de Dona Teté existem ações feministas rebeldes que configuram como estratégias de empoderamento da dançarina e que isso é performado na dança, entrelaçando com a perspectiva das autoras feministas Figueiredo (2020), Sardenberg (2006) e Louback (2020).

Palavras-chave: Cacuriá. Discurso. Empoderamento. Dança.

ABSTRACT

This work aims to analyze which empowerment strategies are used by women who dance at Cacuriá de Dona Teté to mediate patriarchal discourses that permeate their bodies and to understand how this is reflected in the scenic play of the cacuriá dance. To do this, we will describe, with the help of research by Delgado (2005) and Rodrigues (2015), the cultural manifestation of cacuriá, from its origin (in the 1970s) to the present day, intertwining this historical perspective with the thoughts of the authors Canclini (2008), Guarato (2014) and William (2018) to understand phenomena such as: identification, tradition, cultural appropriation and cultural dynamism. Furthermore, to identify which are the main normative discourses of power, based on the device of patriarchy, which operate in an attempt to constrain, restrict and turn the bodies of cacuriá dancers into docile bodies, for this we will meet Foucault's theoretical framework (1991), Federici (2019) and Tiburi (2020). Furthermore, it can be inferred that through Dona Teté's Cacuriá dance and swing there are rebellious feminist actions that constitute strategies for empowering the dancer and that this is reflected in her dance performance, intertwining with the perspective of feminist authors Figueiredo (2020), Sardenberg (2006) and louback (2020).
Keywords: Cacuriá. Speech. Empowerment. Dance

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QR CODE 1 – Apresentação do Cacuriá de Dona Teté, 2021 28
QR CODE 2 Apresentação Caixeiras de Maria Caixeira de Pindaré Mirim – Pátio Aberto – CCVM 32
Figura 1 – Dona Teté 37
QR CODE 3 - Dona Teté e Regina Casé – Programa Muvuca 41
Figura 2- Figurinos do Cacuriá de Dona Teté 44
QR CODE 4 - TV Assembleia 49
Figura 3 - Dançarina Ayckran dançando, junho 2023 62
Gráfico 1 - Idade das dançarinas do Cacuriá de Dona Tete, 2023 63
Figura 4- Dançarina Brenda dançando cacuriá, junho de 2023 64
Figura 5 - O Cacuriá de Dona Teté, em junho de 2023. À frente do grupo, a dançarina Pollyana 68
Figura 6 - Dançarina Renata dançando no Cacuriá de Dona TETÉ colada em seu par 70
Gráfico 2 - Estado civil das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, 2023 76
Figura 7 - Eu dançando cacuriá com meu par, ano 2022 81
QR CODE 5 – TV UFMA 83
Figura 8 - Dançarina Cristiane arrumando sua filha com o figurino do Cacuriá de Dona Teté – 2023 101
QR CODE 6 – Dona Teté na TV ASSEMBLÉIA, 2022 104
Figura 9 - Deuzima Serra, dançarina do Cacuriá de Dona Teté, em apresentação de 2023 108
Figura 10 - Imira Brito e Renato Guterres, 2023 108

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12
1.1 DE ONDE FALO E O QUE ME MOVE A ESCREVER..... 13
1.2 PROBLEMATIZAÇÃO.....15
1.3 OBJETIVOS.....16
1.4 JUSTIFICATIVA 16
1.5 METODOLOGIA.....18
1.6 ESTRUTURA E REFERENCIAL DESSA PESQUISA 22
2 O CACURIÁ 26
2.1 A ORIGEM DO CACURIÁ - O SURGIMENTO DE UMA DANÇA NOVA NO CENÁRIO CULTURAL DO MARANHÃO DA DÉCADA DE 1970 28
2.2 E SURGE O CACURIÁ DE DONA TETÉ 35
2.2.1 LABORARTE 35
2.2.2. DONA TETÉ - UMA MULHER À FRENTE DO SEU TEMPO 37
2.2.3. LEMBRANÇAS DA PESQUISADORA.....40
2.2.4 CACURIÁ DE DONA TETÉ - UM NOVO JEITO DE CACURIAR 42
2.3 TRADIÇÃO E DINAMISMOS CULTURAIS NA DANÇA DO CACURIÁ 46
2.4 A DANÇA GANHA MAIS REPRESENTANTES 54
3 O CHORO DA LERA: A DANÇARINA DE CACURIÁ E OS DISCURSOS PATRIARCAIS QUE ATRAVESSAM SEUS CORPOS 57
3.1 O CORPO E NEGOCIAÇÕES DISCURSIVAS 58
3.2 DISCURSOS E AS “DANÇAS NEGRAS”..... 65
3.3 DISCURSOS PATRIARCAIS E AS DANÇARINAS DO CACURIÁ DE DONA TETÉ 69
3.3.1 UMA PERSPECTIVA DIFERENTE SOBRE OS DISCURSOS QUE VERSAM SOBRE AS DANÇARINAS E OS DANÇARINOS DO CACURIÁ 79
3.3.2 DISCURSOS PATRIARCAIS E MEMÓRIAS DA PESQUISADORA.....80
3.4 DO DISCURSOS A VIOLÊNCIA.....82
4 EU, A MULHER QUE REBOLO: DISCURSO PATRIARCAL E EMPODERAMENTO FEMININO NA DANÇA DO CACURIÁ.....86
4.1 *rEXISTIR* POR MEIO DA DANÇA: A DANÇA E EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS NEGRAS.....87
4.2 O EMPODERAMENTO COMO ARMA CONTRA OS DISCURSOS PATRIARCAIS 93
4.2.1 UMA GESTÃO FEITA POR MULHERES 99
4.2.2 “PRECISAAA!”: DONA TETÉ, UMA REFERÊNCIA DE MULHER EMPODERADA 102
4.3 REBOLAR E SE EMPODERAR.....104
4.3.1 EMPODERAMENTO SE MANIFESTANDO NOS MODOS DE DANÇAR...107
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....110
REFERÊNCIAS 114
APÊNDICE A 119
APÊNDICE B.....120
APÊNDICE C 121
ANEXO A.....122
ANEXO B.....123
ANEXO C.....124

ANEXO D **125**
ANEXO E **126**
ANEXO F **127**
ANEXO G **128**
ANEXO H **131**

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Brito, Luana.
CACURIANDO CORPOS : oS CORPOS DAS MULHERES NA DANÇA DO CACURIÁ, DISCURSOS E EMPODERAMENTO / Luana Brito. - 2024.
131 f.

Orientador(a): Tania Cristina Ribeiro.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Cacuriá. 2. Discurso. 3. Empoderamento. 4. Dança. 5. . I. Ribeiro, Tania Cristina. II. Título.

CAPÍTULO 1
INTRODUÇÃO

1.1 De onde falo e o que me move a escrever

Eu, mulher parda, nasci em uma família envolvida na cena cultural do Maranhão. Meus pais, artistas conhecidos da cena cultural maranhense, possibilitaram às suas filhas o convívio, desde muito cedo, com diversas produções artísticas da cidade de São Luís, bem como a vivência em diversas manifestações tradicionais do estado. Ainda na adolescência, começo o meu fazer artístico seguindo alguns passos dos meus antepassados. Nesse percurso, uma das manifestações culturais que sempre me encantou foi a dança do cacuriá: tipicamente maranhense, dançada em pares, em formato de roda e comandada pela sonoridade das caixas do Divino Espírito Santo com as potentes vozes das caixeiras, mulheres que cantam e tocam.

No grupo Laborarte[1], grupo que meus pais faziam parte, eu conheci diversos mestres populares que marcaram meus passos e minha dança. Os mais importantes nessa trilha foram mestre Felipe de Sibá do tambor de crioula[2], mestre Patinho da capoeira e Dona Teté do cacuriá. Almerice da Silva Santos, Dona Teté, era dançarina de tambor de crioula, caixeira do Divino Espírito Santo e do cacuriá, além de rezadeira de ladainha[3]. Teté, mulher preta, semianalfabeta e autodidata, funda, juntamente com jovens atores, dançarinos e músicos integrantes do grupo Laborarte, em 1986, o Cacuriá de Dona Teté[4]. É no Cacuriá de Dona Teté que inicio meu percurso como dançarina e brincante das manifestações tradicionais, a princípio acompanhando meus pais.

E, ao longo de mais de trinta anos dançando, fui fortalecendo a minha identidade brincante nas danças maranhenses: cacuriá, tambor de crioula, capoeira e bumba meu boi[5], além de, paralelamente, trilhar meu percurso formativo na arte através de oficinas e cursos de dança e teatro oferecidos por instituições e organizações diversas como Laborarte, Teatro Arthur

---

[1] Segundo Leite (2007), O Laborarte - Laboratório de Expressões Artísticas - É um grupo artístico e independente fundado em 1972, na cidade de São Luís, por vários jovens artistas que buscavam maneiras de produzir arte no Maranhão, dialogando com as questões sociais do povo maranhense. Esse movimento englobava artistas de diferentes linguagens como: dança, fotografia, teatro, música e artes plásticas.

[2] TAMBOR DE CRIOULA - manifestação maranhense de matriz afro-brasileira que envolve dança, canto e percussão de tambores de referência dessa manifestação cultural. É realizado em diversas cidades do Maranhão em forma de pagamento de promessa, louvor a São Benedito, festas tradicionais e outros (Ferretti, 2002).

[3] LADAINHA - é uma forma de oração utilizada em ritos católicos e em ritos sincretizados com o catolicismo que consiste em preces organizadas e que são entoadas por uma pessoa. Algumas são proferidas em latim (Souza, Paula; Albuquerque 2021).

[4] O grupo Cacuriá de Dona Teté que foi produzido e realizado pelo grupo Laborarte, em junho do ano de 2024, trocou de nome para Balaio de Rosas, por questões de direitos autorais, segundo a reportagem de (Cunha, 2024) "O outro cacuriá de Teté". Então, é importante atentar o leitor que essa pesquisa foi produzida enquanto o grupo ainda se denominava Cacuriá de Dona Teté.

[5] BUMBA MEU BOI é uma manifestação cultural que no Maranhão envolve música, dança, performances dramáticas e religiosidade. Constitui na atualidade como um dos símbolos mais expressivos da identidade cultural do povo maranhense. É considerado dança dramática que encena um enredo e apresenta um conjunto de personagens (Lima; Albernaz, 2013).

Azevedo, Semanas de Teatro e de Dança do estado do Maranhão, Pontos de Cultura e outras oficinas oferecidas gratuitamente na cidade.

Em 2010, senti a necessidade de expandir minhas experiências em artes cênicas e fui contemplada no Prêmio Funarte de Residência em Artes Cênicas. Aproveitando essa oportunidade com a CIA VATÁ[6], do estado do Ceará, estudei sapateado, circo e pude participar da criação de espetáculos, entre eles "São Bento Pequeno", que trazia o diálogo da dança contemporânea com a capoeira. É nessa mesma época que inicio a graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará.

A graduação em Dança foi um processo muito desafiador em meu percurso, pois meu corpo que dança foi se moldando na rua, na beira das fogueiras dos tambores, nas danças dos terreiros, nas manifestações tradicionais e se construiu na vivência do saber oral, o que contrastava com a experiência formal e acadêmica de uma sala de aula. Pois, historicamente, na cultura erudita e elitizada, a partir de onde as academias de formação constroem a maior parte de seus saberes, a dança popular é vista como entretenimento, lazer que envolve amadores. Porém, é preciso levar em consideração o aspecto levantado por Monteiro (2011, p.26) sobre a separação entre a cultura popular e a erudita, ou "letrada", que aponta que "essa separação entre as duas tradições culturais é, no entanto, bastante relativa, porque omite a participação dos letrados na tradição popular e a presença das tradições populares na cultura letrada."

No entanto, por mais conturbado e desafiador que tenha sido a graduação acadêmica em Dança, essa experiência fez a mim e em mim, sob uma perspectiva antropológica, entender o local diversas vezes inferiorizados que as danças populares de origem afrobrasileira ocupam na sociedade e, ao mesmo tempo, como esse corpo se torna político e questionador das caixas de "saber" normativas vigentes.

A percepção da potência questionadora do corpo do brincante popular fortaleceu ainda mais meu sentimento de pertencimento às tradições do meu estado Maranhão e, especialmente, a minha ligação com o Cacuriá de Dona Teté. Hoje, aos meus trinta e nove anos, continuo imersa nessa manifestação, bem como vivenciando no dia-a-dia as dificuldades de manutenção e direção de um grupo popular, juntamente com minha família.

Este corpo questionador, moldado na dança popular, sobretudo no cacuriá, fez com que eu buscasse entender e pesquisar mais sobre as minhas experiências como dançarina nessa

---

[6] CIA VATÁ - A Cia Vatá (Cia de Brincantes Valéria Pinheiro) foi criada em 1994 no Rio de Janeiro e, em 2000, se constituiu genuinamente cearense. Desde então vem fomentando saberes e fazeres no cenário artístico cearense. Em 2006, constituiu a ABCVATA - Associação de Brincantes da Cia Vatá/ Café Teatro das Marias cuja pesquisa incluía diálogos entre o contemporâneo e o tradicional no pensamento artístico cearense através da coreógrafa Valéria Pinheiro. Disponível em: https://mapacultural.secult.ce.gov.br.

manifestação cultural. Então, adentrar o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, me deu suporte para seguir em frente pesquisando, a partir de uma óptica acadêmica, a dança do cacuriá e as experiências vividas por nós, mulheres que dançam essa manifestação cultural. Essa nova empreitada surge como uma fonte enriquecedora que acrescenta saberes relacionados a métodos de pesquisa acadêmicos com os quais eu posso falar do cacuriá de uma perspectiva de quem é partícipe da dança e vivencia seus percalços e louros cotidianos, mas que também pode levar essa experiência e visão para dentro da academia.

1.2 Problematização

E é na dança do cacuriá, no pisar dos pés, sapateando ao som das batidas das caixas que nós, como dançarinos e brincantes, trazemos para o corpo uma sensualidade latente, exasperada pela movimentação dos quadris, dos braços e do torço, que se ondulam em movimentos fluidos e contínuos. Inspirados pela musicalidade, cantamos, dançamos e nos deixamos envolver, construindo coreografias de roda, cordão e outros desenhos, além de uma teatralidade que envolve os pares com sorrisos, abraços e o dançar colado no corpo do outro. Toda construção cênica dessa manifestação cultural, vista no Cacuriá de Dona Teté, contagia as pessoas que assistem, porém também envolve esses corpos em uma teia discursiva que vagueia e se constitui entre a permissibilidade e o cerceamento.

Sendo assim, por mais que a dança do cacuriá se configure hoje na sociedade maranhense como tradição[7], e da grande aceitação dos maranhenses a essa dança, os discursos que versam sobre a moral e que, em sua maioria, estão pautados em um sistema patriarcal que se marcou historicamente como ferramenta de controle dos corpos das mulheres, questionam e criticam constantemente a manifestação cultural do cacuriá, incluindo aqui todos os brincantes que constroem essa tradição. Então, nós, mulheres dançarinas do cacuriá, por conta da tradição do patriarcado brasileiro, muitas vezes não somos bem vistas na sociedade, pois esse corpo, quando dança, expõe sua sensualidade e dialoga de uma forma lasciva com corpos masculinos que compõe esse jogo cênico.

[7] A tradição e o tradicional são vistos aqui como uma espécie de referência, uma ligação entre o que se vive no presente e o que foi vivido no passado, por meio também de uma identificação cultural com o povo. Cabe ressaltar que as tradições, no mundo moderno, são reconstruídas e reinventadas de modo a influenciarem as configurações do presente e as orientações para o futuro (Camilette e Sant'anna, 2008 *apud* Giddens, 1991).

Foi a partir desse olhar que me vieram os inúmeros questionamentos que norteiam e estimulam essa pesquisa: quais mediações são realizadas entre os corpos das mulheres que dançam o Cacuriá de Dona Teté e os discursos patriarcais que os atravessam? Quais estratégias de empoderamento são utilizadas pelas dançarinas/brincantes do Cacuriá de Dona Teté? E ainda, como essas estratégias de empoderamento feminino refletem no jogo cênico da dança do Cacuriá de Dona Teté?

1.3 Objetivos

A partir dos questionamentos acima, este trabalho tem como objetivo analisar quais estratégias de empoderamento as mulheres que dançam no Cacuriá de Dona Teté utilizam para mediar os discursos patriarcais que as atravessam. Para isso, buscamos descrever a manifestação cultural do cacuriá e suas dinâmicas culturais; pretendendo, assim, detectar os discursos patriarcais que mais impactam nos corpos dessas mulheres dançarinas do cacuriá e, inferir que, através do rebolado, existe ações feministas rebeldes que configuram estratégias de empoderamento refletidas no modo com que as mulheres se expressam dançando no cacuriá.

1.4 Justificativa

O Brasil é um país rico em manifestações culturais que representam e criam pertencimento aos mais diversos grupos sociais que compõem o povo brasileiro. Em todas as regiões do país, uma série de danças são componentes importantes do processo de formação identitária da população. Muito embora o país seja considerado diverso e dançante, isso não se reflete nas pesquisas acadêmicas sobre danças populares e tradicionais. Segundo Guarato (2014, p.67), “em se tratando de danças populares, a pesquisa acadêmica acerca desse tema no Brasil é surpreendentemente limitada”.

Além disso, as publicações sobre danças populares focam muito mais na diversidade do que nas especificidades dessas manifestações, dos sujeitos que a praticam e de suas alterações ao longo do tempo. Por isso, se torna necessário tratar o que estamos chamando de danças populares ou tradicionais, como neste caso me refiro ao cacuriá.

Inicialmente, é preciso refletir sobre o termo cultura popular, já que essa expressão é utilizada para abarcar contextos diversos. A princípio, cabe ressaltar que o popular aqui não é visto com um saudosismo que torna o objeto imutável e puro ao longo dos anos, mas sim como algo que está constantemente envolto em relações sociais e culturais da cidade. Segundo

Monteiro (2011, p.30), “a cultura erudita alimenta a popular e vice-versa; as influências são recíprocas, vem de cima para baixo e de baixo para cima. Na verdade, há um tráfego intenso nas duas direções”.

É necessário ressaltar que o termo “popular” utilizado nessa pesquisa está de acordo com o pensamento de Canclini (2008), ou seja, a cultura popular tem relação com aspectos de mediações e distintas negociações com o meio que está inserido. Então a dança popular se configura como aquela que está em tensão com o bloco de poder, mas dialogando constantemente com a cena e o discurso hegemônico da dança, buscando espaço por meio de apresentações, mídias e textos.

Sendo assim, a dança, dentro da cultura popular, não está parada ou perdida no tempo por meio de um viés saudosista, mas sim se modificando com o tempo e suas relações sociais, bem como os sujeitos históricos que a compõem. Deste modo, a dança está imersa em um dinamismo que faz com que ela se transforme com o tempo e, nesse contexto, encontramos várias danças que compõem a cultura popular como bumba-meu-boi, maracatus, congadas e o cacuriá.

A dança popular do cacuriá, desde sua origem, tem a mulher como uma presença muito efetiva na manifestação, seja dançando, tocando ou cantando[8], o que não é tão frequente em várias manifestações bem tradicionais maranhenses como o bumba meu boi, onde até a década de 1970, segundo Lima (2012 *apud* Marques 1990), “...a participação das mulheres na brincadeira não era bem vista pela sociedade maranhense” e as mulheres possuíam uma função secundária na manifestação, acompanhando seus maridos, fornecendo-lhe comida e bebidas durante as apresentações; ou, como no tambor de crioula, no qual as mulheres somente dançavam e não tinham acesso a percussão dos tambores.

Sendo a dança uma manifestação cultural de uma determinada sociedade, ela não está aquém dos discursos que a permeiam. Deste modo, os corpos das mulheres que dançam no cacuriá também estão imbuídos em uma teia discursiva sobre a dinâmica dançada. Discursos muitas vezes norteados pela sociedade patriarcal que se coloca, historicamente na sociedade ocidental, como cerceador dos corpos femininos, delimitando o espaço da mulher e a importância da mesma, deixando-a fora de locais de decisão e poder.

Sendo assim, trazer a voz das mulheres do cacuriá é uma tentativa de valorizá-las nas culturas populares onde, por muitos anos, foram silenciadas, além de expor o que o cerceamento

[8] A origem da dança que remete a Festa do Divino Espírito Santo no Maranhão se distingue dos outros festejos no país, por causa da presença marcante das mulheres, que tocam os tambores e cantam (Rodrigues, 2015).

do corpo feminino pelo patriarcado é um aspecto histórico ainda muito presente nos dias atuais e que permeia as mais diversas esferas sociais e as danças populares não estão aquém disso.

1.5 Metodologia

O passo-a-passo metodológico deste trabalho está alinhado tanto ao olhar do observador-pesquisador quanto do sujeito que é partícipe da manifestação do Cacuriá de Dona Teté, tentando evitar possíveis distorções de perspectiva que poderiam prejudicar a análise do objeto. Para isso, esse estudo vai lançar mão das contribuições da etnocenologia.

> A etnocenologia surgiu como uma nova disciplina dos estudos dos fenômenos espetaculares em 1995, na França. Ela se propôs a lançar um olhar diferenciado às práticas e comportamentos espetaculares humanos organizados, de modo a evitar preconceitos e hábitos de pesquisas nocivos a determinados objetos de estudo nessa área (Santos, 2009, p. 08).

A etnocenologia, como um campo de conhecimento nas Artes Cênicas, vai pensar o espetáculo e a espetacularidade fundamentado na alteridade "categoria de reconhecimento pelo sujeito e um objeto humano (no caso a etnocenologia), distinto de si próprio" (Bião, 2009, p. 38). Desse modo, a utilização da etnocenologia como prática metodológica para este estudo vai possibilitar atenção tanto ao pesquisador, que nesse caso também é partícipe da dança, quanto aos sujeitos da manifestação do Cacuriá de Dona Teté, propondo assim uma multiplicidade de olhares que permite colocar o conceito de espetacular em uma relação entre o pesquisador e o objeto. E, desse modo, retira a natureza fixa do objeto evidenciando a relação entre pesquisador e objeto a ser estudado, neste caso as dançarinas que compõem o elenco do grupo Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2023.

Além da utilização da etnocenologia, essa pesquisa é também um trabalho autoetnográfico, que reconhece a inclusão do sujeito pesquisador tanto na definição do que irá ser pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa utilizando recursos como: memória, autobiografia, histórias de vida e fatores relacionais com outros sujeitos no desenvolvimento do processo investigativo do pesquisador.

> A autoetnografia, por sua vez, representa um gênero da etnografia que aprofunda a pesquisa nas múltiplas lacunas da consciência do indivíduo relacionando-o com o meio em que está inserido através da experiência pessoal. O pesquisador analisa os aspectos culturais e sociais ao seu redor, *outward*, para em seguida fazer uma análise interna do si mesmo, *inward*, tornando-se assim, vulnerável à resistência cultural e às interpretações. (...) Por meio da autoetnografia, o indivíduo, ora pesquisador, ora objeto pesquisado, compreende a si mesmo por meio do aprofundamento intrínseco e de seu

> ambiente vivido. Assim, quando compreender a si, compreenderá o meio, os outros envolvidos. (Kock, et al., 2012).

A autoetnografia é um método de pesquisa que configura um caráter político nas pesquisas acadêmicas, pois possibilita o reconhecimento das experiências pessoais e a relevância da voz do sujeito pesquisador em relação ao objeto de estudo. Historicamente, sua importância e seu aspecto transformador é notável ao "dar voz para quem fala" e em "favor de quem se fala", como é possível observar em estudos feministas, de feministas negras e/ou da comunidade *queer*.

Então, para a estruturação do problema e construção desta pesquisa, foram utilizados dados bibliográficos, entre eles: livros, dissertações, teses acadêmicas e artigos científicos; e também a pesquisa de campo que se constituiu como um fator de suma importância, não só para a estruturação da problemática, mas também para a construção geral desse trabalho, onde foram utilizadas técnicas de investigação participante, cujo percurso etnográfico dessa autora (com mais de 30 anos sendo partícipe do elenco de dança) é levado em conta para a construção dessa pesquisa, bem como a abordagem direta com as dançarinas do elenco a partir de dois instrumentais que constam nos apêndices. Outrossim, a utilização de material de comunicação jornalístico que estavam disponíveis em sites e blogs, além da utilização dos meios virtuais encontrados em redes como *Youtube*, *Instagram* e *Facebook*, principalmente nas páginas oficiais do grupo Cacuriá de Dona Teté e do Laborarte. Por fim, e não menos importante, o acervo do grupo Laborarte que é composto por materiais jornalísticos, fotos, vídeos, *folders*, panfletos, cartazes, frequência do grupo em ensaios e apresentações, inscrições de oficina e diversos outros dados aos quais pude ter acesso.

Dentre os pontos relevantes para a pesquisa, se faz necessário conhecer e contextualizar a manifestação cultural do cacuriá, rememorando sua origem e a influência da festa do Divino Espirito Santo para sua criação, além de sua importância para o cenário cultural do Maranhão. Em sequência, conhecer o objeto da pesquisa: o Cacuriá de Dona Teté.

O Cacuriá de Dona Teté é apresentado, nessa pesquisa, por meio de imagens colhidas no acervo do grupo, vídeos disponíveis nas redes (*Youtube*), bibliografias, registros históricos, materiais de mídia escrita, além de histórias da vida da pesquisadora. Evocaremos, para este fim, aspectos importantes: a fundação do grupo, em 1986, com Dona Teté juntamente com o grupo Laborarte, o impacto desse novo grupo no cenário maranhense e a disseminação da dança do cacuriá em São Luís e no Brasil, além de caminhar por terrenos que tratam das relações de dinamismos culturais, tradição e modernidade.

Com grande pertinência para este trabalho, é preciso estar presente, de algum modo, a voz da reconhecida mestra da cultura maranhense - Dona Teté, e, para essa difícil tarefa, utilizarei entrevistas concedidas por ela nos mais diferentes suportes de mídia e comunicação, além da sua biografia que se faz presente no livro "Perfis da Cultura Popular", de Ferretti, Lima (2015), e também revisitando memórias da pesquisadora. É importante ressaltar ainda que Dona Teté, mulher negra, forte, autodidata na cultura popular e semianalfabeta, é uma das primeiras mestras mulheres com grande reconhecimento no estado do Maranhão e fora dele, o que gera bastante relevância para uma pesquisa feminista com caráter crítico e emancipatório.

Para a coleta de dados com as dançarinas do grupo que compuseram o elenco de dança do grupo Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2023, foram utilizados dois instrumentais (Apêndice A e B) que têm caráter quantitativo e qualitativo respectivamente. Esses instrumentais foram aplicados em temporalidades distintas, de modo presencial, em datas acordadas anteriormente entre a pesquisadora e as dançarinas. Além desses instrumentais, uma entrevista semiestruturada (Apêndice C) com perguntas aplicadas a direção e produção do grupo Cacuriá de Dona Teté. Ademais, a autoetnografia, com o memorial da pesquisadora e experiências participando do grupo Cacuriá de Dona Teté, acrescido às entrevistas para a análise dos dados.

Para conhecer o perfil das dançarinas do grupo Cacuriá de Dona Teté, foi aplicado o instrumental de coleta (A), de caráter quantitativo, com todas as 18 dançarinas que integravam "elenco"[9] do Cacuriá de Dona Teté no ano de 2023. Esse instrumento foi aplicado de modo presencial em junho de 2023 e tem o intuito de servir de base à descrição, estruturação e análise do problema. A utilização desse material possibilitou conhecer diretamente as mulheres que estão imbuídas nessa série discursiva, com dados gerais como idade, raça autodeclarada, sexualidade, estado civil, se tem ou não filhos e quanto tempo participa do Cacuriá de Dona Teté.

A partir do instrumental de coleta (A), verificaram os seguintes dados:

- Raça autodeclarada: 9 das dançarinas do grupo de Dona Teté (50% do total) se autodeclararam mulheres pretas, outras 8 dançarinas se autodeclararam pardas (44 % do total) e somente uma dançarina (6%) se declarou outra, se afirmando como judia.
- A faixa etária das dançarinas: no ano de 2023, se apresentava assim: 14 mulheres estavam acima dos 30 anos e, dessas, 06 mulheres estavam acima dos 40 anos de idade.

[9] Elenco do Cacuriá de Dona Teté é como se denominam os dançarinos e dançarinas que compõem o cordão de brincantes que se apresentam com o grupo. É uma diferenciação muito usada pois, como o grupo Laborarte oferece oficinas para ensinar a dança e musicalidade do cacuriá ao longo do ano, funciona como uma forma de diferenciar os oficineiros (que muitas das vezes estão a galgar uma vaga no elenco) do grupo que já realiza as apresentações e recebe cachê por isso.

- Tempo de participação no grupo: A grande maioria das dançarinas do grupo, 11 mulheres, fazem parte do elenco do grupo há mais de 10 anos e somente 4 dançarinas tinham menos de 5 anos dançando no Cacuriá de Dona Teté, sendo que três dessas relataram estar somente com 1 ano de grupo.
- Gênero e sexualidade: Todos as mulheres que dançavam no ano de 2023 no Cacuriá de Dona Teté, eram cisgênero[10], performando em sua maioria (61%) a heterossexualidade, outras (31%) performavam a bissexualidade e apenas uma do grupo total se considerava homossexual (6%).
- Estado civil: as dançarinas do cacuriá, 61% delas eram solteiras no momento da pesquisa.
- Filhos: 56% das dançarinas tinham filhos.

Já o instrumental de pesquisa (B), semiestruturado, que teve o intuito de pesquisar e aditar dados qualitativos, escolhi 8 mulheres que compõem o grupo Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2023, com, no mínimo, 5 anos de participação no elenco de dança. As idades das dançarinas variaram entre 28 e 58 anos, todas pretas e pardas, pois destacam-se como maioria no grupo. Além disso, as mulheres entrevistadas com o instrumental (B) são de classe média e baixa, algumas autônomas e outras trabalhadoras empregadas em regimes celetistas. Cabe acrescentar que busquei um olhar aberto à diversidade de experiências vividas pelas dançarinas do grupo, então, entre as entrevistadas, existem mulheres que se declaram heterossexuais e bissexuais[11], além de dançarinas solteiras e casadas, com filhos e sem filhos.

Todas as entrevistas que ocorreram para o instrumental (B) se sucederam de forma presencial com a pesquisadora, ao longo do segundo semestre do ano de 2023, com data, hora e local pré-acordados com as dançarinas a serem entrevistadas. A maioria das entrevistas se sucederam na sede do grupo Laborarte, antes, durante ou depois dos encontros semanais de oficina do grupo Cacuriá de Dona Teté.

Nas entrevistas, instrumental qualitativo (Apêndice B), que tiveram duração entre 10 e 35 minutos, foram realizadas perguntas no sentido de obter respostas sobre a trajetória das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, quais dificuldades e prazeres encontrados ao longo de seus percursos como integrantes do elenco de dança do grupo e qual o impacto de ser dançarina de cacuriá em suas vidas. Além disso, ainda no instrumental de coleta (B), conversamos sobre discursos patriarcais, machismos e preconceitos que a sociedade tradicional maranhense investe

[10] Cisgênero é a nomenclatura usada para pessoa que se identifica com o gênero que foi atribuído a ela no nascimento.

[11] A diversidade tanto de raça como sexualidade seguiu o primeiro critério para participação nas entrevistas que era o mínimo de 5 anos participando do elenco do Cacuriá de Dona Teté. Desta forma, a dançarina que declarou na raça como outro (judia) não participou da coleta de entrevista, bem como a dançarina que se declarou homossexual, pois ambas tinham menos de 2 anos de participação no grupo.

contra a mulher e como estes impactaram nas suas relações com a dança, seus corpos e o modo que se expressam dançando, além de pensar o empoderamento feminino a partir da dança do Cacuriá de Dona Teté.

Associado ao processo de entrevistas, foram utilizados vídeos e fotos do acervo do grupo e outras materialidades retiradas de veículos midiáticos com intuito de avistar como essas estratégias de empoderamento, utilizadas no universo de vida dessas dançarinas, se refletem no jogo cênico da dança do Cacuriá de Dona Teté.

É importante também evidenciar quais referências serão utilizadas nesse trabalho para falar sobre cultura, tradição, corpo, feminismo e empoderamento, de modo a nortear o leitor sobre a escolha de posicionamentos políticos adotados pela pesquisadora em relação a esses temas tão debatidos e polêmicos na conjuntura do Brasil atual[12].

A análise dos dados dar-se-á relacionando os elementos encontrados nas entrevistas (instrumentais quantitativos e qualitativos), memórias da pesquisadora e os conceitos de empoderamento feminino, patriarcado e discursos de poder. Cabe ressaltar que as dançarinas entrevistadas assinaram o termo de compromisso (ANEXO H) e suas respectivas percepções serão apresentadas por seu primeiro nome verdadeiro e/ou apelido, pois se configura como a maneira que querem ser identificadas. Desta forma esse trabalho irá ponderar e discutir sobre como participar do grupo do cacuriá pode empoderar a mulher dançarina, além de verificar como esse empoderamento se reflete na sua vida e na cena do cacuriá.

1.6 A estrutura e o referencial desta pesquisa

No rodar de várias saias, pisando os pés no chão e com muito molejo, componho esta pesquisa sobre nossas experiências como dançarinas de cacuriá e o protagonismo feminino contido nesse fazer dançado. Este trabalho, “Cacuriando Corpos”, foi desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC, da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Este trabalho é composto de introdução, capítulos 2, 3 e 4, além dos seus respectivos subtítulos, considerações finais e anexos.

Na introdução, descrevo as minhas motivações gerais e subjetivas para compor essa pesquisa, bem como as bases teóricas que foram utilizadas para articulação com o problema

[12] Nos últimos anos no Brasil foi possível observar um crescimento da extrema direita no país. A ascensão desse grupo político gera impacto direto nas políticas que atuam sobre os direitos humanos, além da onda de disseminação de informações falsas por meio da internet. Nesse sentido, os direitos sociais foram alvo de diversos ataques e ações violentas tanto em redes sociais quanto físicas no mundo fora das redes, atingido principalmente minorias e populações mais vulneráveis. Essa onda de conservadorismo tem o ápice no Brasil com a eleição do presidente conservador e de extrema direita Jair Messias Bolsonaro, no ano de 2018 (Severo, 2020).

encontrado. Além disso, desvelo a problemática que me trouxe luz à construção dos objetivos deste trabalho, a justificativa para essa temática e a escolha do procedimento metodológico que pareceu mais adequado, tendo em vista minha forte ligação com o objeto desta pesquisa. A partir daí, descrevo o caminho metodológico escolhido que é uma abordagem quantitativa, qualitativa e autoetnográfica.

No segundo capítulo, apresento a dança do cacuriá, o surgimento de uma manifestação artística nova no cenário maranhense na década de 1970, suas influências culturais e os aspectos instigadores da sua criação. Em sequência, apresento os relatos da criação do Cacuriá de Dona Teté, sem esquecer os aspectos de dinamismo cultural presentes e as discussões sobre tradição e modificações realizadas pela criação de uma dança nova e das modificações inseridas pelo Cacuriá de Dona Teté, que se torna referência da manifestação.

Para auxiliar nessas discussões, articulo o objeto aos apontamentos de Delgado (2005) e Rodrigues (2015), que nos apresentam alguns dos poucos trabalhos, até o presente momento, que têm por especificidade esta manifestação cultural. Ainda nesse capítulo, trago elementos sobre a configuração da dança em tradição, a perspectiva de cultura, os dinamismos culturais articulados com o pensamento de Laraia (2001) que descreve com maestria esses conceitos. As questões sobre a cultura popular e sua relação com a modernidade (gestão cultural, globalização e mercado) por meio de Canclini (2008), que é um antropólogo argentino que percebe a cultura como um fator dinâmico, em constante transformação, que é capaz de adotar uma postura de mobilidade e ação frente às políticas patrimoniais para a cultura.

No terceiro capítulo, abordo os corpos que constituem essa manifestação, com foco principal nas mulheres dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, revelando, a partir de uma perspectiva foucaultiana, como a biopolítica age nos corpos dos sujeitos na tentativa de constrangê-los, moldá-los e doutriná-los. Além disso, falarei sobre como os discursos de poder operam também nas danças negras, incluindo aqui a dança do cacuriá, em uma tentativa de vinculá-las a padrões de dança eurocentrados, articulando as discussões às ideias de Fernando Ferraz (2017) que é artista-pesquisador e professor, que pesquisa as intersecções entre as danças da diáspora negra (como é o cacuriá) e a performance.

Ainda no terceiro capítulo, exponho o funcionamento da ideologia patriarcal e como ela atravessa os corpos das mulheres, levando em consideração que, no Maranhão, onde o objeto dessa pesquisa está inserido, e no Brasil em geral, os casos de violência – real e simbólica - contra a mulher, as diferenciações no âmbito profissional, a depreciação dos locais de fala continuam a nos mostrar que as práticas machistas e patriarcais, mesmo na contemporaneidade,

ainda atingem com grande ênfase o corpo da mulher[13], para isso lançarei mão das discussões de Márcia Tiburi (2021) filósofa, artista plástica e professora brasileira que nos agracia com pesquisas que falam das injustiças sistemáticas construídas pelo patriarcado e a luta feminista que pode alcançar todas, todes e todos. Utilizo, ainda, Silvia Federici (2019) filósofa contemporânea e um dos maiores nomes mundiais dos debates sobre as lutas feministas e que constrói uma grande pesquisa histórica sobre a luta das mulheres e o capitalismo. Ambas são basilares para associação e análise dos dados colhidos juntamente com as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté que expõem, por meio de relatos, diversos constrangimentos, cerceamentos e violências por participarem da dança do cacuriá de Dona Teté.

O quarto capítulo aborda as epistemologias feministas negras e o empoderamento feminino das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté pois, lembrando que, em âmbito mundial, a partir da década de 1970, fortaleceram-se as discussões sobre o lugar da mulher na sociedade, os feminismos plurais, a superação dos preconceitos ditados pela sociedade patriarcal e o empoderamento da mulher. E, no âmbito do estado brasileiro, várias conquistas de direitos e políticas sociais contra a violência doméstica e a violência contra a mulher avançaram ao longo do século XXI e, especialmente, nas últimas décadas. Nesse capítulo apresento ainda a palavra "*rExistir"*, utilizada por mim, para falar sobre o existir das entrevistadas dançando cacuriá perpassa constantemente por uma resistência aos discursos normativos patriarcais.

Desta forma, para essa pesquisa, vamos pensar o empoderamento, coadunando com as reflexões da professora e pesquisadora Cecília Sardenberg (2006), em uma perspectiva que se refere, basicamente, a três aspectos da ação feminina: questionamento da ideologia patriarcal, transformações das estruturas e instituições que reforçam e mantêm essa ideologia e a criação de condições para que ambos sejam feitos pelas mulheres. Então, ao pensar a dança do Cacuriá de Dona Teté, e o rebolado que é realizado (e reafirmado constantemente) pelas mulheres que compõem o elenco da dança em cada apresentação, pensamos empoderamento feminino sob uma perspectiva insubmissa que resiste aos preconceitos impostos pela sociedade, possibilitando novas experiências e modificando padrões culturais engessados. Para isso, articularemos os dados oferecidos pelas dançarinas com as pesquisadoras Taísa Machado (2020) e Carolina Sousa Louback (2022) que falam sobre empoderamento da mulher que dança, trazendo como foco o rebolado do funk, mas que algumas percepções de feminismos plurais e empoderamentos também podem ser remetidos a dança do cacuriá.

---

[13] "A associação da mulher com uma marginalidade da vida, sempre destinada à sobrevivência básica, o espaço interior do lar, ou a vida sexual é há muito enfrentada por filósofas feministas e por movimentos de emancipação" (Silva; Marin, 2018, p.169).

Em suma, esta é uma pesquisa sobre a dança popular do cacuriá no Maranhão, que leva em consideração uma ótica que atravessa os sujeitos que a compõem, agregando ao saber acadêmico, através de uma ótica decolonialista, outras maneiras de retratar os sujeitos que historicamente foram silenciados ou invisibilizados na sociedade. Além de se configurar como uma pesquisa de caráter crítico e emancipatório para as mulheres envolvidas.

CAPÍTULO 2

O CACURIÁ

Boa noite, minha gente, foi agora que cheguei.
Fui chegando e fui cantando, se é do seu gosto eu não sei. Lera chorou, Lera chorou.
Eu te disse, Lera, vão te tomar teu amor. Dona Teté

Este capítulo tem o objetivo de descrever a manifestação cultural do cacuriá, rememorando seu processo de criação, na década de 1970, até os dias atuais. Discutindo fenômenos de dinamismo e apropriação cultural, fomentando uma discussão entre tradição e modernidade.

O Maranhão é um estado brasileiro que possui grande diversidade cultural nas danças das tradições populares, onde uma série de dinâmicas e jogos corporais são utilizados dentro das brincadeiras. Na capital maranhense, São Luís, principalmente no período dos festejos juninos, uma dança se destaca por seus movimentos ágeis de braços e pernas, rebolado envolvente e, especialmente, por uma dinâmica cênica desenvolvida entre os sujeitos que a compõem: essa dança é o Cacuriá.

Em termos gerais, segundo Rodrigues (2015, p.13), "O cacuriá é uma dança de roda, tipicamente maranhense, brincada nas ruas e praças de São Luís, ao som do toque das caixas.". Em sua estrutura, o cacuriá é uma manifestação da cultura maranhense que envolve dança, canto e música. Nesse encontro, os três coexistem juntos formando o que é essa manifestação cultural. As pessoas que fazem a dança do cacuriá no Maranhão são, em sua maioria, pretas ou pardas, o que está associado a origem da brincadeira no carimbó de caixeiras da Festa do Divino Espírito Santo do Maranhão. O modo com que se apresenta, caracterizado pelo cantar-dançar-batucar[14], expõe traços de sua afrobrasilidade. Então, podemos entender o cacuriá como uma performance afrobrasileira, marcada pela presença da tríade cantar-dançar-batucar, na qual o corpo encontra-se como centro de tudo.

Na performance dos dançarinos e dançarinas, o corpo se move em diferentes formas, ondulando os quadris, mexendo o torço em múltiplas direções, sendo atravessado pelo batucar percussivo e se transformando em música por meio do arrastar dos pés no chão, bater de palmas e o entoar do coro das músicas.

Na dança do cacuriá, o rebolado do quadril é realizado no ritmo das caixas do Divino e se expande para o resto do corpo: cintura, torço, ombros, braços e cabeça. É comum vermos na dança as movimentações que lembram animais da fauna brasileira como, por exemplo, pássaros e jacarés, bem como movimentações que lembram os afazeres do povo girando balaios

[14] Segundo Ligiero (2011, p. 145), "o cantar-dançar-batucar é a base de distintas celebrações, tanto nos rituais afro-brasileiros como também em festejos não religiosos, como é o caso do carnaval, em que as escolas de samba, afoxé e blocos de rua incendeiam as cidades, trazendo para o corpo do folião a síntese da performance africana que passou a ser sinônimo de festa brasileira". O autor vai entender essas práticas performativas como Motrizes Culturais, termo que será empregado segundo ele "para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais (...). A esse conjunto chamamos de práticas performativas e é referente à combinação de elementos como a dança, o canto, a música,

ou cortando com o facão. A dança se apresenta em pares que desenvolvem coreografias que variam entre roda, cordão e diversos desenhos espaciais que surgem e desaparecem no decorrer das músicas durante as apresentações. Os pares interagem entre si, ora dançando soltos ora dançando colados, em um jogo cênico que mescla a paquera com a brincadeira.

Sua musicalidade é comandada pela sonoridade das caixas do divino, instrumento de percussão semelhante a pequenos tambores e tocado com baquetas. Os toques executados pelas caixas se assemelham a divino, valsa e baião.

> O ritmo do cacuriá pode ser caracterizado como sincopado, como ocorre em muitos ritmos afro-brasileiros. Este se constrói com um ritmo 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 os gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras. O ritmo do cacuriá, especificamente, seria descrito com o padrão: -2 1 2 1 2-. (Delgado, 2005, p.35).

Em alguns grupos de cacuriá é possível encontrar outros instrumentos percussivos acompanhando as caixas do divino, como cabaça e pandeiro. A partir da década de 2000, tornou-se frequente encontrar instrumentos harmônicos como violão, cavaquinho e flauta.

QR CODE 1 – Apresentação do Cacuriá de Dona Teté, 2021

Hospedado no *Youtube*.

2.1 A origem do Cacuriá – O surgimento de uma dança nova no cenário cultural do Maranhão na década de 1970

Fui na festa do Divino
Me convidaram para entrar
Entrei dançando carimbó
E cantando cacuriá (domínio público)

O cacuriá surgiu no cenário cultural do Maranhão na década de 1970, mais especificamente em 1973, e tem sua origem associada ao festejo do catolicismo popular conhecido como Festa do Divino Espírito Santo. A Festa do Divino Espírito Santo, de onde se origina a dança do cacuriá, pode ser encontrada em diversos estados do Brasil e, segundo a

pesquisadora Marise Barbosa (2006), a festa é "(...) um espaço religioso que mescla práticas de diferentes origens e significados".

Habitualmente, as festas em louvor ao Espírito Santo - terceira pessoa da Santíssima Trindade - ocorrem no período que a Igreja Católica realiza a celebração de Pentecostes, palavra grega que designa os cinquenta dias que separam a celebração do Espírito Santo do período da Páscoa. Segundo a crença católica, foi em Pentecostes que o Espírito Santo teria descido sobre os apóstolos, momento em que a Igreja escolheu como ponto de partida para a contagem do tempo a partir do início do Cristianismo.

O culto ao Divino Espírito Santo chega ao Brasil via colonização portuguesa. De acordo com Lima (1981 *apud* Carvalho, 2008), "A Festa do Divino Espírito Santo teve sua origem em Portugal, com a construção da Igreja do Espírito Santo, em Alenquer, estabelecida pela rainha Dona Isabel, no século XIII". A devoção da Rainha Isabel de Aragão, de Portugal, esposa de D. Diniz, a considerada a "Rainha Santa" pelos portugueses, é quem dissemina o culto ao Divino em Portugal. Posteriormente, como o Brasil configurava uma importante colônia portuguesa, esse culto chega na América do Sul no século XVI, nas terras que no período foram apossadas por Portugal. A adoração ao Espírito Santo no Brasil pode ser encontrada em diferentes regiões, de norte a sul do país. Cada local apresenta características distintas, mas mantendo elementos comuns: a pomba branca, a santa croa, distribuição de esmolas e a coroação de imperadores.

A Festa do Divino Espírito Santo se difunde no Maranhão através desse cenário histórico de colonização, como pode ser observado no trabalho de Ferretti (1997 *apud* Carvalho, 2008). "No mundo português, conforme diversos autores, essa festa difundiu-se a partir dos Açores. Sabe-se que, no início dos tempos coloniais, Portugal mandou casais açorianos para povoar o Brasil, sobretudo nas áreas próximas ao tratado de Tordesilhas, que passava ao Norte, perto de Belém, no Pará." [15] Então, presume-se, que o louvor ao Divino se instalou no Maranhão por meio de casais de colonos açorianos que aportaram entre os anos de 1615 e 1625, levando esse culto à região de Alcântara.

No Maranhão, algumas particularidades surgem em relação a Festa do Divino: o culto passa a ser assumido pelos pobres, sobretudo afrodescendentes e especialmente no que tange ao sincretismo religioso[16], pois vários desses festejos do catolicismo popular ocorrem em

---

[15] O Maranhão foi consolidado como estado durante o período colonial, em 1621, após sofrer sucessivas invasões de outros países europeus. Em 1654, foi criado o estado do Maranhão e Grão-Pará, que compreendia além do território onde hoje se encontra o Maranhão uma vasta área do atual estado do Pará (Carvalho, 2008).

[16] Segundo Barbosa (2012, p.152), os cultos festivos ao Divino convergem todas aquelas manifestações populares do "universo cruzado" da herança ibérica com as culturas africanas e indígenas que não foram ou não se

terreiros de culto afrobrasileiros: tambor de mina, umbanda e candomblé. Outra particularidade, no universo do festejo ao Divino no Maranhão, é a presença das mulheres conhecidas como caixeiras.

> A mais importante particularidade do culto realizado no Maranhão, aquela que o distingue de todos os outros, é que eles são conduzidos por mulheres tocando tambores e cantando. São as Caixeiras do Divino, as Suas Sacerdotisas. Elas são a única experiência conhecida de mulheres conduzindo o culto do Divino e são uma raridade, se considerarmos a presença de mulheres na condução de rituais religiosos, tocando tambores. (Barbosa, 2006, p.21).

As caixeiras são, costumeiramente, mulheres pretas e pardas, com idade superior a quarenta anos, de baixa renda e oriundas de classe social baixa e habitualmente clientela de Terreiros. Elas nutrem uma devoção ao Divino que nasce de promessas e/ou agradecimentos. Ao tocar as caixas nas Festas e Salvas para o Divino, recebem "joias" ou "agrados", denominação do seu pagamento, que é muito mais simbólico do que um retorno financeiro real, mas que já colaboram com a sobrevivência de suas famílias. Como é reforçado no verso de uma das músicas tocadas para o Divino: *Fui na horta de Jesus, achei tudo bem plantado. Um pouco com Deus é muito e o muito sem Deus é nada. O pouco que Deus me deu, eu não dou para ninguém. Se o muito tem valor, um pouquinho também tem* [17]. Além disso, tocando caixas, as caixeiras consolidam uma identidade respeitada dentro dos terreiros e festas por serem as conhecedoras e zeladoras dos rituais em homenagem ao Divino.

Após dias de festividades para o Divino, quantidade que é variada nas diversas festas, a pomba, símbolo do Espírito Santo, se despede voltando para o céu e as caixeiras comandam a cerimônia de fechamento da tribuna[18], marcando o encerramento das atividades. Entretanto, ainda acontece o momento de confraternização das caixeiras e de outros integrantes que se reúnem para se divertir: é a hora do Carimbó das Caixeiras. Segundo Ferretti (2005, p.06), "...é um momento de confraternização, com uma brincadeira alegre e descontraída, em que participam os que trabalharam e os que colaboraram ou simplesmente assistiram a momentos da festa". Dependendo da localidade, a brincadeira recebe outras denominações tais como: Baile de Caixas, Farra de Caixas, Forró de Velha, Carimbó de Caixas ou Farra de Velha.

---

mantiveram no calendário cristão oficial. O Divino dialoga com todas elas. Em suas festas vão dançar congada, moçambiques, tambor de crioula e outras manifestações vivas em cada região do Brasil onde se realize seu culto.

[17] (Barbosa, 2006, p.162)

[18] Altar montado sobre uma mesa contendo velas, flores, uma bandeja contendo a coroa do Divino e a imagem da pomba. Muito embora pareça uma imagem simples a tribuna tem muita representação simbólica, pois constitui a representação de um espaço sagrado com a presenta ativa do Espírito Santo. (Barbosa, 2012)

> Após serrarem o mastro, as caixeiras começam o tão esperado carimbó. Nessa ocasião, elas se revestem de profunda energia e envolvente rebolado, colocando versos bem humorados e de duplo sentido ao toque frenético das caixas ou apenas no bater das palmas, como aparece na casa das Minas. Dançam ao mesmo tempo em que tocam e cantam e, nesse embalo, a festa não tem hora para acabar. (Rodrigues, 2015, p.17).

O carimbó de caixeira, ou carimbó de velha, como pontuado antes, acontece no final da Festa do Divino Espirito Santo, logo após a queda e serragem do mastro e é um momento de diversão que associa dança, música, bebidas e versos de duplo sentido. As caixeiras, cozinheiras e outros ajudantes do festejo do Divino, que passaram todo período da festa em devoção e realizando as obrigações referentes ao festejo, têm agora a oportunidade de descontrair e comemorar o sucesso da Festa do Divino. Como podemos conferir na pesquisa da pesquisadora Marise Barbosa sobre o início do carimbó de caixeiras na Casa das Minas.

> A Casa das Minas tem o costume de serrar o pau que foi mastro, a morada do Espírito Santo. É serrado um pouco por cada uma das pessoas e ao final por um serrador. Algumas pessoas são convidadas por D. Celeste para serrar um pouquinho, começando pelas Caixeiras da Casa. A brincadeira é fazer uma mímica do vai e vem do serrote associada às rítmica sexual e, nesse movimento, a pessoa descer dançando até embaixo. (Barbosa, 2006, p.125).

No momento do carimbó, as caixeiras rebolam e entoam músicas como *A caieira da mata pegou fogo, ô pegou, pegou, pegou fogo*, dançando e fazendo gestos que revelam a brincadeira e o duplo sentido da música[19]. Ou ainda músicas como *Oh, Dona da casa, eu tô na fuzarca. Senão tiver copo, me dê que eu bebo na garrafa,* puxando versos entre um refrão e outro que instigam o dono da festa a dar mais bebidas para os participantes do carimbó. E assim, nessa brincadeira, elas se divertem, bebem e interagem com o público presente e outros devotos das festividades ao Divino. Como pode ser observado no vídeo gravado da apresentação das Caixeiras de Maria Caixeira de Pindaré Mirim, no Pátio Aberto da empresa Vale, em São Luís, no ano de 2019.

[19] Na música "Caieira da mata pegou fogo", por exemplo, as caixeiras brincam cantando, rebolando e abanando o fogo delas e das outras caixeiras. Em outras músicas o duplo sentido é evidenciado no cacófato, como "Assa cana, cana pra assar" que, juntando melodia e letra, ouve-se "Ah, sacana" como uma menção ao homem. Ou mesmo, na música de despedida do carimbó "caixeira não vá embora que eu posso te sustentar, caixeira eu tenho um pinto, eu mato pra ti jantar", "caixeira, minha caixeira, não adianta provocar porque só tem uma pintinha e essa pintinha não dá" (QR CODE 2).

QR CODE 2 Apresentação Caixeiras de Maria Caixeira de Pindaré Mirim – Pátio Aberto - CCVM

Hospedado no *Youtube*.

Durante o carimbó, é comum ter incorporações de entidades de religiões de matrizes afrobrasileiras, os chamados caboclos[20], que também entoam cantigas diversas. É importante ressaltar que algumas dessas cantigas são para os caboclos, como o reconhecido menino da Lera.

> Em Rio Grande, povoado da Ilha de São Luís, no Terreiro de D. Dozinha, o caboclo João Guará chega nesse momento e é carregado pela dona da Festa. É ele e seus companheiros que fazem a limpeza considerada necessária. *"Eu venho com meus companheiro no carimbó e através do carimbó, nós vamos jogando fora o que não presta! Esses foguetes que ela manda tocá, é descarga no tempo, é a descarga no tempo pra espantar coisa má.* (Barbosa, 2006, p. 124, destaque do autor).

Nesse momento, os brincantes, que podem ser homens ou mulheres, dançam soltos ao som das caixas do divino, palmas e batidas em garrafas. Não existe uma roupa específica para participar do carimbó de caixeiras nem coreografias a serem seguidas.

Como podemos observar, a festa do Divino Espírito Santo refere-se a um amplo universo de fé e simbolismos que abraçam seus frequentadores e devotos, não restrito somente aos aspectos sagrados, mas também às relações festivas e profanas que estão diretamente relacionadas a aspectos sagrados.

A partir desses elementos do carimbó de caixeiras, surge a dança do cacuriá após instigação de uma gestora do turismo de São Luís, Zelinda Lima, para um mestre da cultura popular, seu Lauro, com o intuito de diversificar as apresentações do período junino da cidade, segundo o relato de Dona Teté para a jornalista Inara Rodrigues:

> Em 1972, Dona Zelinda Lima, que era presidente da extinta Maratur (órgão responsável pelo turismo do estado na época), conversando com seu Lauro, disse: Seu Lauro, por

[20] Os caboclos referem-se a encantados ou guias espirituais frequentes em terreiros de religião afro-brasileira. Alguns terreiros que têm caboclos, em especial os que realizam toques onde eles incorporam, têm sido olhados de forma preconceituosa e aparecido naqueles discursos como destituídos ou afastados da tradição africana e "acusados" de terem deturpado a religião vinda da África ("sincretizando-a" com outras religiões) e, principalmente, de terem introduzido nela elementos da mitologia indígena, do Catolicismo e do Kardecismo. (Ferretti, 2000, p. 51)

> que o senhor não inventa uma brincadeira nova, que esse negócio de São João é só bumba boi, tambor de crioula, quadrilha e coco... Invente uma brincadeira nova! No ano seguinte, ele veio com uma brincadeira nova e deu o nome de cacuriá. (Rodrigues, 2015, p. 11).

O seu Lauro, citado acima, trata-se do mestre Alauriano Campos de Almeida, nascido em julho de 1917, na cidade de São Luís/MA. Com 13 anos, começou a fugir de casa para acompanhar os ensaios de bumba-meu-boi. No ano de 1957, assumiu o grupo de bumba-meu-boi de zabumba de seu compadre chamado Medônio. Além do grupo de boi de zabumba, que se chamava Bumba-meu-boi da Vila Ivar Saldanha, organizava outras brincadeiras como: turmas de samba, bailes de caixa, tambor de crioula, quadrilha, Lelê, cacuriá e baião cruzado[21]. No entanto, apesar de estar sempre ligado a cultura popular maranhense, seu Lauro nunca participou das suas brincadeiras, ele estava ligado somente à organização.

Entretanto, existe ainda uma outra versão, menos difundida, da criação da dança do cacuriá que é dada pela enteada de seu Lauro, dona Elisiene[22], em entrevista a pesquisadora Ana Luiza Delgado que aponta que essa "dança nova" foi encomendada a sua mãe, Dona Filoca, cujo nome é Florinda Conceição Olímpio, que era esposa de seu Lauro, no período em que a manifestação cultural do cacuriá foi criada.

> O cacuriá, quando minha mãe fez, foi uma espécie de convite para criar mais um grupo em São Luís. Que já estavam cansados daqueles grupos que tem e tudo. D. Zelinda pediu que seu Lauro e mamãe, criassem mais alguma coisa diferente, que já estavam cansados só do bumba meu boi, tinha que ter mais alguma coisa. Aí então ficou de seu Lauro e mamãe pensar e saber o que. Aí minha mãe sugeriu esse o cacuriá. (Delgado, 2005, p. 14).

O nome de "cacuriá", dado à nova brincadeira, ainda é envolto em mistérios, tendo em vista que a pessoa que é colocada habitualmente como criadora – seu Lauro - nunca revelou o significado.

> Não há uma definição precisa para a etimologia da palavra cacuriá. O criador dessa 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. (...) Outra hipótese é que teria surgido da expressão popular "Vem cá curiá", ou seja, espiar, olhar o que está acontecendo. (Rodrigues, 2015, p. 22).

---

[21] Baião Cruzado é outra dança de autoria atribuída a seu Lauro que possuía estrutura de apresentação em pares e coreografias que se desenvolviam no espaço e com elementos de musicalidade do Tambor de Mina do Maranhão (Delgado, 2005).

[22] Dona Elisiene de Fátima é filha de Dona Filoca. Anos mais tarde, dona Elisiene se muda para Brasília e em 1993 cria o grupo Cacuriá Filha Herdeira junto ao Centro de Tradições Populares de Sobradinho (Delgado, 2005).

Porém, a entrevista de Delgado (2005, p. 25) com Dona Elisiene, filha de Dona Filoca, afirma que "o cacuriá já existia no interior. O nome, supostamente, teria surgido nas reuniões sociais informais quando os indivíduos da comunidade de Baiacú, povoado do município de Guimarães, na região da baixada maranhense. Nessas reuniões, vários indivíduos tocavam cacos de cuia as músicas da região, fazendo seu carimbó.". Apesar de variadas, nenhuma das hipóteses esclarece realmente essa dúvida, tendo em vista que nunca se ouvira falar o nome cacuriá antes da sua chegada aos arraiais da cidade de São Luís.

Independente das questões de autoria, pois acredito que tanto seu Lauro quanto Dona Filoca tiveram grande importância na criação do cacuriá, o que quero trazer ao foco é o aspecto da criação que eu denomino de dança nova de encomenda, tendo em vista o pedido da gestora Zelinda Lima[23]. O que podemos observar é que o cacuriá, desde seu nascimento como manifestação cultural, está imbuído em fenômenos de relação de poder, pois temos de um lado as detentoras do conhecimento/saber tradicional que são as caixeiras e de outro os agentes públicos do poder estatal representados aqui pela gestora da Maratur (Empresa Maranhense de Turismo).

O cacuriá de seu Lauro, também conhecido como Cacuriá da Vila Ivar Saldanha, primeiro cacuriá existente, segundo Delgado (2005) relata em sua pesquisa através do depoimento de um brincante, alternava os desenhos coreográficos entre cordão e círculo. Além disso, era dançado somente ao som das caixas e o figurino era composto por roupas simples, sem muito luxo.

No depoimento dado por Dona Elisiene à pesquisadora Ana Luiza Delgado, ela afirma que, desde o nascimento da brincadeira do cacuriá, houve a necessidade de diferenciar a dança nova do carimbó de caixeiras, portanto era necessário padronizar a vestimenta do grupo. Os figurinos no cacuriá da turma de seu Lauro se apresentavam de maneira bastante comportada.

Segundo Rodrigues (2015, p. 70), "as mulheres usavam vestidos longos e com mangas, sem decote algum, e os homens usavam calça e camisa de botão". Já em um segundo momento,

---

[23] Zelinda Lima é uma mulher que realizou grandes contribuições a cultura do Maranhão, desde criança é admiradora das manifestações culturais do Maranhão e tendo sido madrinha de um bumba meu boi a primeira vez aos 8 anos de idade. Desempenhou vários cargos públicos entre eles: diretora do departamento de Turismo do Município (1965); Diretora do Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Maranhão (1967/1974) quando executou o cadastro de manifestações folclóricas no governo Sarney; Diretora de Eventos e produções da Maratur(1976/1979); Presidente da Maratur (1979/1983); Diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (1991/1994); Coordenadora Executiva da Mostra Brasil + 500 (2000); Membro da Comissão de Folclore. (Ferretti; Lima, 2015)

foram apresentados com roupas que assemelhavam aos coreiros e coreiras de tambor de crioula, com saia rodada e estampada e blusa de cor neutra para as mulheres.

As músicas que eram tocadas no cacuriá de seu Lauro faziam parte de um rol de repertório que integra as músicas tocadas e cantadas no carimbó de caixeiras, como: "formiga", "mariquinha", "jabuti", "capineira", "garrafa de vinho", entre outras. As caixeiras, que eram Dona Teté, Dona Cecília e Dona Filomena, tocavam e cantavam, enquanto idosos, adultos e crianças da comunidade dançavam.

2.2 Surge o Cacuriá de Dona Teté

Oh, minha gente, quem é que vem lá?
Dona Teté com seu cacuriá

Durante os anos de 1973 até 1986, o cacuriá de seu Lauro era a única expressão dessa manifestação cultural na cidade e ele se apresentava nos arraiais, festejos juninos e ruas da cidade de São Luís. Entretanto, em 1986, um grupo de teatro da cidade, o Laborarte, juntamente com uma ex-integrante do grupo de seu Lauro, cria o Cacuriá de Dona Teté.

2.2.1 O Laborarte

O grupo Laborarte, Laboratório de Expressões Artísticas, foi fundado em 1972, na cidade de São Luís, como necessidade do meio artístico de suscitar discussões em torno do momento político da época[24], desencadeando, assim, um movimento estético-político vanguardista. Segundo Leite (2007, p. 88), "Jovens artistas idealistas, com práticas e linguagens expressivas diversificadas e alguns, até com o exercício precário das mesmas, começavam a partir de seus próprios objetivos, a tentativa de encontrar um objetivo comum para o grupo".

O Laborarte já pensava, nos seus anos iniciais, a integração de linguagens artísticas e, para isso, os trabalhos eram divididos em departamentos ou laboratórios (Departamento Laboratório de Artes Cênicas, Departamento Laboratório de Artes Plásticas, Departamento

[24] Em 1972, quando o Laborarte surge, o regime político da época era a ditadura militar em um período que é marcado pela censura e repressão nas artes. A ditadura militar no Brasil durou cerca de 21 anos, tendo início em 1964, passando por três fases diferentes. A primeira, de 1964 1968, foi o período em que foi a legalização do período autoritário por meio de decretos-lei e de uma nova constituição. O segundo período, 1969 à 1978, foi de recrudescimento da repressão e da violência estatal contra os opositores (período também conhecido como os anos de terro). Disponível em: < https://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/> .

Laboratório de Som e Música, Departamento Laboratório de Literatura e Imprensa, Departamento Laboratório de Fotografia e Cinema, Departamento Laboratório de Propaganda).

Durante toda a década de 1970, os objetivos do Laborarte eram realmente realizar laboratórios artísticos nas mais diversas áreas, assim todos que lá estavam tinham a possibilidade de experienciar todas as linguagens artísticas, além de criações que extrapolassem a pesquisa inicial (habitualmente as manifestações culturais populares) para criação de um outro produto esteticamente ressignificado.

Entretanto, já em meados da década de 1980, os objetivos do projeto inicial do grupo Laborarte foram se modificando, principalmente com a saída do idealizador principal do grupo Laborarte, e reconhecido dramaturgo, Tácito Freire Borralho[25], e a chegada de novos integrantes. A intenção do grupo Laborarte em sua criação, segundo Leite (2007, p.91), "não era fazer folclore", mas sim estudar uma forma de manifestação popular e reelaborá-lo em uma obra de arte integrada (uma música, um poema, uma tela a óleo, um texto dramático). "Mas fica bem claro que essa arte popular não era estendida restritamente à produção povo, e sim, no aprendizado com a produção popular e a transformação dessa aprendizagem numa linguagem universal que extrapolasse o nascedouro dessa produção" (Leite, 2007, p. 92).

Ao longo da década de 1980, o grupo Laborarte começa a modificar seu quadro de sócios efetivos e seu quadro de coordenação[26]. Nesse contexto, começam a se aproximar do grupo pessoas que compõem o perfil mais popular, advindos diretamente do seio da cultura tradicional. Alguns destes são mestres com grande representatividade em suas comunidades ou nos seus afazeres culturais, como o mestre Felipe de Sibá, grande representante do tambor de crioula do Maranhão que passa a ser partícipe do Laborarte e do quadro de sócios; mestre Patinho, fundador da Escola de Capoeira Angola Laborarte, uma das primeiras escolas de capoeira no Maranhão e, tão importante quanto, a Dona Teté.

Logo nos anos iniciais do grupo Laborarte, o mesmo conseguiu adquirir a sede do grupo que fica em um casarão histórico na região central de São Luís. Para um grupo artístico e cultural, ter sede própria é muito importante porque significa um local próprio para que o

---

[25] Tácito Borralho fundou o Laboratório de Expressões Artísticas – Laborarte, a Companhia Oficina de Teatro - COTEATRO e foi idealizador e fundador do Centro de Artes Cênicas do Maranhão - CACEM, hoje órgão da Secretaria de Estado da Cultura. É um premiado dramaturgo e ator. Graduado em Filosofia pela UFMA, Mestre em Artes pela ECA-USP, obteve o grau de Doutor em Artes Cênicas pela mesma universidade com a tese "O Teatro no Bumba-Meu-Boi do Maranhão - brincadeira, ritual, gestos e movimentos". Atualmente é professor do Departamento de Artes Cênicas da UFMA. É atualmente Diretor Artístico da COTEATRO (Cordeiro, 2020).

[26] Laborarte se configura como associação com sócios efetivos que têm direito a voto e sócios colaboradores que colaboram com grupo, no entanto, sem ter direito a voto. A coordenação do grupo é eleita de quatro em quatro anos e são escolhidos: coordenador geral, diretor financeiro, secretário geral e membros da comissão fiscal. (ANEXO 3- Estatuto do Laborarte)

grupo possa se reunir para ensaios e criações, além de reduzir custos com aluguéis. Logo no início da fundação do Laborarte como associação registrada, os associados do grupo também utilizavam sua sede para moradia e os custos de manutenção da sede, bem como limpeza, eram divididos entre todos.

2.2.2 Dona Teté: uma mulher à frente do seu tempo

Quando ela chega para se apresentar
É um alvoroço todo mundo quer olhar
Ninguém mais pergunta quem ela é
Todos já conhecem Rainha Teté

Figura 1 – Dona Teté

Fonte: Acervo Laborarte.

Almerice da Silva Santos nasceu em 27 de junho de 1924 pelas mãos de uma parteira, no Sítio da Conceição no Bairro do Batatã, chamado hoje de Vila da Conceição - Coroadinho/São Luís - Maranhão. A pedido do padre, passou a ser chamada de Teté, pois, segundo ele, o nome Almerice era muito grande para uma criança tão pequena.

Teté se definia como autodidata, pois segundo Rodrigues (2015, p. 82) ela “contava que aprendeu a tocar caixa aos oito anos de idade espiando uma senhora chamada Maximiana, que morava perto de sua casa”. Além disso, aprendeu também a cantar e tocar doutrinas afrorreligiosas. Como ninguém da sua família gostava de participar das manifestações populares, improvisou uma passagem na cerca do seu quintal para olhar e escutar as caixeiras. Posteriormente, quando aprendeu a tocar caixa, ainda pequena, passou a frequentar assiduamente ladainha e alvoradas.

Menina pobre, aos 12 anos de idade Teté passou a trabalhar como empregada doméstica, ofício que só largou aos 58 anos. Teve pouca oportunidade de estudar, o fazendo por meio de cartilha e cursou somente até o primeiro ano primário (hoje segunda série do ensino fundamental).

Dona Teté passa a participar mais efetivamente das manifestações da cultura popular quando foi integrar as brincadeiras de seu Lauro: a Festa do Divino Espírito Santo, o tambor de crioula e o cacuriá. "Nessas brincadeiras, era simplesmente a festeira, tirava ladainha, dançava tambor de crioula e tocava caixa na festa do Divino de Lauro e de várias casas de culto, inclusive Casa de Nagô e Casa da Fausta (Ferretti et all., 2015, p. 74).

Em 1980, Dona Teté é convidada pelo grupo Laborarte, para realizar uma oficina de toque de caixa com os atores e atrizes do grupo para encenação do espetáculo teatral "Passos" [27,] montado na igreja do Desterro em 1980. Todavia, após a realização das oficinas, ela continuou trabalhando com o Laborarte, segundo a própria Dona Teté em depoimento:

> (...) 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 coisa eles diziam "Teté, vamos dançar cacuriá?" Então eu pegava as caixas, tocava e botava eles para dançar e rebolar. A mesma coisa que eu dançava lá em seu Lauro eu dançava com eles. (Rodrigues, 2015, p.88).

Os integrantes do grupo Laborarte perceberam que Teté, com todo seu conhecimento e saberes nas artes populares, tinha muito a somar com o grupo e, a partir daí, passa a participar de outras montagens teatrais.

No ano de 1982, Dona Teté conta que teve um aborrecimento com a mulher de seu Lauro e acabou se afastando das brincadeiras dele. Além disso, comenta que não se sentia valorizada dentro do grupo. Sendo assim, acabou por preferir ficar no Laborarte, local onde cada vez mais começou a se sentir pertencente e valorizada. Como pode ser conferido na entrevista realizada por Inara Rodrigues:

> Quando foi em 82, eu tive um aborrecimento com a mulher de seu Lauro, por causa de uma coisa 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 e não 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 minha roupa e fiquei no Laborarte. (...) Na casa de seu Lauro vivia cheio de turistas, mas nunca ninguém me conheceu... Só depois do Laborarte... Na casa de seu Lauro vivia cheio de turistas, mas

[27] "Passos", espetáculo teatral montado pelo grupo Laborarte para ser apresentado na Igreja do Desterro, na cidade de São Luís, durante a Semana Santa. Esse espetáculo trabalhava com diversos ritmos da cultura popular. Uma das cenas que marcava a apresentação era a encenação de uma procissão que percorria as ruas (Rodrigues, 2015).

> ele nunca disse: “Essa aqui é Teté, que reza, que toca caixa, que fecha a tribuna da minha casa”. Ele nunca disse isso. Chegava, ele levava os deles, filho, sobrinho, mulher, mas a gente que trabalhava com ele, ele nunca apresentou para ninguém. Depois que eu estou 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 (Brito) me apresenta. Eu tenho a minha história. Participei de várias peças do Laborarte. (Rodrigues, 2015, p.88).

Nesse mesmo ano, Teté começa a ministrar oficinas de cacuriá em diversas escolas da cidade de São Luís a convite de Tácito Borralho, ao mesmo tempo que ainda trabalhava como empregada doméstica, de acordo com Dona Teté, em entrevista com Rodrigues (2015), “Quando ia ensaiar, pedia duas horas de folga pra minha patroa deixava a roupa toda no sabão e ia pro Polivalente”. Quando terminou os projetos em que Dona Teté deu aula nas escolas, ela já estava completamente integrada ao Laborarte e atuando nas peças teatrais, viajando para festivais de teatro com o grupo.

Em 1986, a Dona Teté e o grupo Laborarte criam o Cacuriá de Dona Teté e, a partir daí, um novo capítulo surge na realidade da vida de dona Almerice: ela passa a ter reconhecimento dentro e fora do estado, consegue autonomia financeira e passa a viver da sua arte. Seu reconhecimento como mestra é muito importante e lembrado constantemente no estado do Maranhão, tendo em vista as poucas mestras mulheres que são reconhecidas tanto na mídia, quanto pelos gestores oficiais.

Durante seu percurso com o Laborarte, Dona Teté não participou somente da dança do cacuriá. Dançava tambor de crioula, participou de vários espetáculos teatrais: “Passos”, “Era uma vez uma Ilha (1981)”, espetáculos de teatro de bonecos, entre outros. Para além do Laborarte, chegou a realizar participações em gravações com diversos artistas e, no teatro, foi convidada para estrelar o espetáculo “Mãe Gentil”, musical de concepção e direção de Ivaldo Bertazzo, com direção musical de Zeca Baleiro, com mais 49 jovens da periferia de São Paulo, apresentado no sudeste do Brasil.

Em 2006, recebeu o reconhecimento pelo Ministério da Cultura, sendo agraciada diretamente pelo presidente da época com a Ordem do Mérito Cultural, que homenageia personalidades e instituições que têm uma história de conquista e dedicação no âmbito da cultura. Teté faleceu em dezembro de 2011, vítima de um acidente vascular cerebral, aos 87 anos. Antes de morrer, Dona Teté disse que queria ser reconhecida como a mulher que ensinou o povo a dançar cacuriá e assim o é, como pode ser visto na reportagem do Jornal Imparcial, de 02 de novembro de 2017, escrito por Fenando Costa:

> Após o falecimento de sua matriarca, em 2011, vítima de um AVC, o Cacuriá de Dona Teté continuou o seu legado e não deixou a caixa silenciar. Hoje, é reconhecido pelo

> seu alto-astral, irreverência e é referência em produção cultural no Nordeste. Inúmeras vezes Dona Teté repetia que, quando morresse, queria ser lembrada como aquela que ensinou ao povo a dança do cacuriá. **Muito obrigado por ter nos ensinado, Dona Teté.** (Costa, 2017, s/p)

2.2.3 Lembranças da pesquisadora

Dona Teté foi uma mulher que sempre esteve presente na minha vida, tanto que até hoje, em pleno 2023, quando saio para dançar com o Cacuriá de Dona Teté, muitas pessoas me perguntam se eu sou neta dela. Quando eu nasci, em agosto de 1984, Almerice já era integrante do grupo Laborarte e tinha uma relação muito próxima com o meu pai, Nelson Brito[28]. Durante boa parte da década de 1980, meu pai compôs o quadro da coordenação do grupo Laborarte. Minha mãe, Rosa Reis[29], também teve uma relação bem próxima com Dona Teté desde que se aproximou do Laborarte, em 1981, participando do grupo e dos espetáculos promovidos pelo grupo. Após o falecimento de Dona Teté, é a caixeira e vocalista principal do Cacuriá de Dona Teté, atual Balaio de Rosas.

Quando era criança, eu sempre a vi como a senhora engraçada e meio doida, pois ela falava o que tinha vontade, incluindo aí vários palavrões. Quando eu a comparava com minha avó biológica, mãe da minha mãe, que sempre foi uma pessoa muito contida e preocupada com o que as pessoas iam dizer ou pensar, isso me soava estranho, muito embora a estranheza que eu sentia com seu jeito de falar e se portar, sem se preocupar com os outros, me aguçava a curiosidade.

Uma das fortes lembranças que eu tenho, quando falo de Dona Teté e do seu jeito despojado, é de uma viagem que fizemos em 1999 para Olinda/PE. Teté havia saído com algumas pessoas do grupo antes da apresentação que iríamos fazer do cacuriá e bebido bastante.

---

[28] Nelson Brito era ator, produtor e diretor teatral, foi figura de destaque tanto na cultura popular como nas questões sociais que envolvem o teatro maranhense. Formado em bacharel em comunicação, com especialização em jornalismo, iniciou sua carreira nas artes cênicas em 1969, com o curso de iniciação teatral com o teatrólogo Reynaldo Faray, a partir daí entrou no TEMA (Teatro Experimental do Maranhão) e lá permaneceu por 6 anos. Realizou uma série de outros cursos dentre eles: iluminação, interpretação, direção e teatro de bonecos. Adentrou no grupo LABORARTE no final da década de 1970, buscando fazer um teatro que agregasse discussões coletivas e sociais, que não havia encontrado no TEMA. Atuou diretamente na organização do Movimento Teatral no Maranhão, além de participar de movimentos nacionais como: Confederação Nacional de Teatro Amador e Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Foi gestor da Fundação Municipal de Cultura de São Luís no ano de 2001 e 2002. Faleceu em 2009. Foi uma pessoa muito importante no Cacuriá de Dona Teté, foi um dos fundadores do grupo, além de dançarino, produtor e coreografo. (Ferretti; LIMA, 2015)

[29] Rosa Reis é cantora, caixeira do Divino e do cacuriá, dançadeira de Tambor de Crioula e produtora cultural. Inicia seu percurso na música no Coral São João, no Maranhão. Em 1981, começa a se aproximar do grupo Laborarte participando de espetáculos teatrais, oficinas de música e corpo, capoeira e inicia seu trabalho solo em 1989, com o show Cantareira. Integra o Cacuriá de Dona Teté desde sua criação, participando inicialmente como dançarina e hoje sendo uma das caixeiras e vocalistas do grupo. (ANEXO C).

Quando a dança iniciou, com a praça lotada, Dona Teté estava muito empolgada cantando e brincando com a plateia. Em um determinado momento, ela para a performance do Cacuriá de Dona Teté para falar: “Ah, hoje eu tomei muito na bunda, tomei muito pau do índio”. A praça inteira caiu na gargalhada e ela também depois das falas que se referiam a cachaça local.

No entanto, no decorrer dos anos, em muitos lugares que íamos apresentar o Cacuriá de Dona Teté, com a fama do seu jeito despojado, algumas pessoas tentavam instigá-la a falar brincadeiras como a que foi feita em Olinda. Entretanto, ela fazia quando e onde tinha vontade. Como aconteceu uma vez, em que acabou por se chatear com um locutor que estava a assediando insistentemente. A dança estava se organizando para entrar, as caixeiras e músicos estavam passando o som para dar início à performance do cacuriá, quando o locutor do arraial de um bairro de São Luís falou algumas vezes que ele iria dar um beijo na boca de Teté. Em um determinado momento ela se irritou com a insistência e respondeu para ele de forma grosseira: “Vai tomar no teu cu, porra!”. O locutor ficou sem jeito e parou de assediá-la.

Quando íamos viajar de avião com grupo, Teté sempre precisava de apoio, pois não sabia ler. Ela escrevia seu nome, mas era mais como um desenho do que uma escrita. No entanto, isso nunca a impediu de realizar várias coisas: viajou por todas as regiões do Brasil, dava entrevistas sozinha e, de um modo muito irreverente, falando sobre a dança do cacuriá e contando memórias da sua vida à sua maneira, como é possível observar na entrevista realizada para o Programa Muvuca, da TV Globo, apresentado por Regina Casé, em 08 de outubro, no ano de 1999.

QR CODE 3: Dona Teté e Regina Casé – Programa Muvuca

Fonte: Hospedado no *YouTube*.

No Maranhão, Teté é um exemplo de vencedora para diversas outras mulheres. Havia em Teté um empoderamento que a vida lhe deu, sem a ajuda dos livros e das teorias, que ela compartilhou sem nem mesmo saber o que isso significava, mas que inspira diversas mulheres até hoje, inclusive eu.

2.2.4 Cacuriá De Dona Teté: Dona Teté e o Laborarte criam um novo jeito de "Cacuriar"

Dos anos de 1980 a 1986, Dona Teté sempre tocava e ensinava as pessoas do grupo a brincadeira do cacuriá, fazendo constantemente isso nas festas que eram realizadas na sede do grupo Laborarte e também nos encontros teatrais fora do estado, de modo descompromissado, ou seja, sem ser ligado diretamente a uma montagem ou oficina.

Nos anos de 1985 e 1986, o Laborarte estava pensando no sustento do grupo, tendo em vista que até os dias atuais é muito complicado manter um grupo artístico independente, sem apoio institucional e/ou de políticas culturais. O que acontecia nesse período com grande frequência era que muitos integrantes do grupo acabavam por manter as contas básicas para manutenção da sede, indo assim ao encontro do depoimento dado por Nelson Brito, que era diretor do Laborarte no ano de 1986.

> Neste período eu era tesoureiro da Confederação Nacional do Teatro Amador, de 84 a 86, aí a gente vinha numa discussão sobre a sustentação do grupo, de como é que a gente se mantém (...), porque, assim, como até hoje é difícil se manter, porque a gente não tem nenhum apoio institucional, então naquele período 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, ou 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. (Delgado, 2005, p. 47-48).

O Laborarte, como um grupo de teatro, começa a pesquisar, fazer experimentações e trabalhos corporais, posteriormente montando um espetáculo diferente do realizado pelo grupo de seu Lauro e Dona Filoca. Como podemos encontrar no depoimento de Nelson Brito para Rodrigues (2015), "Mas o cacuriá foi se desenvolvendo no grupo com características diferenciadas do grupo de seu Lauro, que até então era o único grupo que apresentava a dança. Como nós trabalhávamos com teatro, a teatralidade na dança foi sendo explorada". Também

podemos observar nesse outro depoimento de Dona Teté, encontrado na pesquisa de Delgado (2005), que foi dado ao Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, no ano de 1990:

> 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 tem graça! Quer dizer que aí o de lá perde o valor, não é? Então ele tem as músicas, as cantigas dele, ele tem o jeito de dançar dele. E nós temos o nosso. (Delgado, 2005, p. 63).

Deste modo, como podemos observar nos depoimentos, surge o Cacuriá de Dona Teté, utilizando elementos como: caixa do Divino comandando o ritmo, a musicalidade com músicas do carimbó das caixeiras e sendo dançado em pares. Entretanto, na dança são explorados novos elementos como a sensualidade do rebolado, a releitura dos movimentos dos animais e o dançar com o outro (acrescentando aqui o dançar colado).

Além disso, no Cacuriá de Dona Teté, foi adicionada a teatralidade no jogo cênico entre os pares. Essa teatralidade consiste em um jogo de paquera em que o homem tenta ficar com a mulher e esta, por sua vez, em alguns momentos cede à paquera e em outros não. No momento em que a mulher cede, ambos dançam juntos, colados, com expressão corporal e facial que denota arrebatamento pela dança. Todavia, esse dançar junto se encontra em alguns momentos, pois logo ambos começam a interagir com outros pares que estão dançando. Para mais, tanto os dançarinos quanto as dançarinas interagem com o público em sua performance por meio de sorrisos, das letras das músicas, expressões corporais e até beliscar a plateia, como na música Formiga, brincando com a letra “Formiga me mordeu, formiga me mordeu, formiga me mordeu no canavial”.

A interação com o público pode ser vista também pelas caixeiras que brincam com a plateia, com os dançarinos do grupo através das músicas, bem como das pausas com conversas que vão desde “Vocês estão gostando, gente?”, até às brincadeiras de duplo sentido “Ah, um amigo é para acudir o outro”, fazendo referência a ajuda necessária para tirar a formiga dos colegas e da plateia durante a música “Formiga”.

Então, com influência dos atores, dançarinos e produtores culturais do grupo teatral do Laborarte, bem como a potência criativa de Teté, que também interferia no processo a partir das suas referências da Festa do Divino e do Carimbó de Caixeiras, surgiram as nuances observadas no espetáculo Cacuriá de Dona Teté que marcam a diferença do cacuriá que era feito por Seu Lauro, podendo ser observado no depoimento dado por Teté, para a pesquisadora Rodrigues (2015):

> No cacuriá de seu Lauro não se rebolava. Só um par, que era eu e seu Liquito (D. Teté sorri bastante ao relatar esse fato) e o irmão de Dona Margarida Mota com uma moça que eu chamava de Menina. Nós dois era quem marcava a Mariquinha, só a gente que dançava, 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, cada pessoa tem seu movimento, cada qual dança a sua maneira e lá não. Lá, ele ensinava, 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" (trecho da música Mariquinha) a gente dançava, dançava, mas não era rebolando. Só a gente que era saliente, eu e seu Liquito (risos). Eu rebolava porque o meu corpo pedia pra brincar, aí eu brincava. (Rodrigues, 2015, p. 91)

A escolha do nome do grupo criado por Dona Teté e o Laborarte, de acordo com pesquisadora Delgado (2005, p.69) em entrevista com Nelson Brito, nos dá a seguinte resposta: ″A gente ia chamar Cacuriá do Laborarte. Depois a gente disse, "não, vamo botá Cacuriá de Dona Teté [...] porque também tem essa coisa né, as vezes o artista popular é muito pouco evidenciado né, então a ideia da gente era fazer com que ela ficasse conhecida...".

Cabe aqui aditar que o Cacuriá de Dona Teté mudou de nome em junho de 2024 para Balaio de Rosas, após uma problemática contratual com a família da saudosa Dona Teté. A mudança gerou diversos burburinhos na cidade de São Luís, segundo a entrevista dada por Rosa Reis a (Cunha, 2024) "Foram várias situações que nos levaram a tomar essa decisão, como questões de visibilidade da família, muitos confundiam achando que eu era filha de Teté, e isso causou problemas", ainda na reportagem é frisado que o nome é deixado para a família utilizar se tiver vontade. O neto de Teté comenta que a família não tinha o interesse em desfazer o vínculo com o grupo Laborarte nesse momento, mas não descarta a possibilidade do surgimento de um novo Cacuriá de Dona Teté futuramente. O ex- Cacuriá de Teté, agora Balaio de Rosas, feito pelo Laborarte continuam enaltecendo o legado de Dona Teté, pois, segundo a reportagem, compreendem que o grupo Laborarte não é detentor desse nome e sim seus descendentes e que o nome Teté representa um símbolo do Maranhão, representando todos maranhenses e amantes da dança do cacuriá.

Após a criação do grupo em 1986, o grupo Laborarte e o Cacuriá de Dona Teté foram realizando diversas ações que acabaram por fortalecer a manifestação cultural na cidade, divulgando-a para além das fronteiras do estado do Maranhão e Brasil. Entre as primeiras ações realizadas pelo grupo está a criação de um projeto fonográfico para registro da dança do cacuriá. Então o grupo lança, em 1992, o vinil (LP) Cacuriá de Dona Teté, possibilitando que as músicas fossem tocadas nas rádios e em outros lugares, divulgando as letras das canções para além do nicho cultural em que estava inserido o Laborarte.

Posteriormente, o Laborarte promoveu a abertura de oficinas de cacuriá para quem tivesse interesse em aprender. Além disso, criou-se também oficinas que aconteciam em bairros e escolas em que Dona Teté e algum outro membro do grupo se deslocavam para ensinar as músicas e a dança. De 1998 a 2022 foram feitas gravações de mais quatro registros fonográficos[30] e dois registros em vídeo, sendo um DVD e um clipe.

Além dos registros de áudio e vídeo, o Cacuriá de Dona Teté foi também realizando modificações nos figurinos. O primeiro figurino apresentado pelo Cacuriá de Dona Teté, em 1986, apresentava saia estampada rodada e blusa mais comprida; já a roupa dos homens era marcada pela utilização de calças quadriculadas com camisas brancas.

Figura 2- Figurinos do Cacuriá de Dona Teté (ANEXO D).

Fonte: Acervo pessoal e Acervo Laborarte.

[30] O Laborarte lança, em 1992, o primeiro registro fonográfico do Cacuriá de Dona Teté, contendo 10 faixas. Em 1998, lança o primeiro CD, contendo 11 faixas. Em 2003, lança o 2º CD intitulado DIVINO CACURIÁ DE TETÉ, contendo 11 faixas. Um CD coletânea contendo 20 faixas, no ano de 2009. Um DVD no ano de 2012. Mais um CD, intitulado Serra do Mar, já sem a presença de Dona Teté, no ano de 2015. Um single com o clipe da cantora e compositora Rosa Reis, juntamente com o trabalho de cantora da mesma, intitulado de Caixeira, em 2022. Além disso, já teve músicas lançadas em coletâneas como “Vale Festejar” e “Itaú Cultural”.

No ano de 1991, o grupo convidou o figurinista Cláudio Vasconcelos[31] que foi realizando modificações que remetessem a ideia do antigo cacuriá que era feito por seu Lauro e também aos integrantes das Festa do Divino Espírito Santo. Como podemos observar no depoimento de Cláudio Vasconcelos, colhido pela repórter Inara Rodrigues:

> Elementos do Divino, às vezes, inspiram no desenho, como a coroa usada pelo imperador ou imperatriz, que já aplicamos em um chapéu de palha e estilizamos em uma manga vermelha, prateada com forro. Uso, também, elementos que remetam à roupa popular, porque as pessoas do Divino são bem simples. (Rodrigues, 2005, p.77).

.

Outro elemento incorporado ao Cacuriá de Dona Teté foi a introdução de instrumentos harmônicos como flauta, violão e cavaquinho para o acompanhamento das caixas do Divino. Inicialmente, o Cacuriá de Dona Teté, nas apresentações, tocava somente a caixa do Divino. Entretanto, no ano de 1998, com o lançamento do 1º CD, o grupo sentiu a necessidade, para a gravação, da introdução de alguns outros instrumentos para que o registro pudesse, de algum modo, trazer também a alegria que a dança passava. Então, no 1º CD, podemos ouvir, em faixas distintas, instrumentos como banjo, violino, violão, flauta, clarinete e efeitos percussivos diversos.

De acordo com o relato de Nelson Brito para Delgado (2005, p.50/51), "o resultado foi tão bom que nunca mais quis mudar". Então, a partir desse momento alguns instrumentos foram ganhando espaço no Cacuriá de Dona Teté, de modo a acompanhar a caixa do Divino e os vocais.

Ainda na musicalidade, Dona Teté e outras integrantes do grupo começaram também a compor músicas que passaram a fazer parte do rol de músicas que são cantadas durante as apresentações do grupo. Cabe ressaltar que o instrumento principal ainda é a caixa do Divino, pois é ela que comanda a musicalidade. Esse aspecto pode ser evidenciado também durante as oficinas oferecidas pelo Cacuriá de Dona Teté, na sede do casarão Laborarte, onde somente as caixas acompanham os oficineiros.

As oficinas de cacuriá oferecidas no casarão Laborarte também são um grande divulgador da dança popular do cacuriá e acontecem no grupo desde a década de 1990, onde as mais diversas pessoas podem aprender sobre a manifestação cultural do cacuriá, a dançar

---

[31] Claudio Vasconcelos é artista plástico e pesquisador das manifestações populares maranhenses, quando recebeu o convite para ser o figurinista oficial do Cacuriá de Dona Teté, ele nunca tinha desenhado figurinos para brincadeiras populares e, neste momento, começou a fazer uma intensa pesquisa sobre as origens da dança. Ele é o figurinista do Cacuriá de Dona Teté até o presente momento (Rodrigues, 2015).

cacuriá e as coreografias do grupo de Dona Teté. Nos anos atuais, especialmente em 2023, as turmas da oficina do cacuriá no Laborarte são lotadas com pessoas vindas dos mais diversos cantos da cidade de São Luís, de outros estados e países.

E, assim, o Cacuriá de Dona Teté vai se firmando como um importante representante dessa manifestação cultural e grande divulgador da dança, como é possível observar por meio da reportagem de Mariana Oliveira, no Estadão digital.

> "Melhor Cacuriá do Maranhão" ou Cacuriá de Dona Teté é um dos diversos grupos dessa dança típica - tradicional nos festejos juninos - espalhados pelo estado. Seu legado já é reconhecido dentro e fora do território nacional. Disseminada por Dona Teté, a coreografia alegre traz na ginga, no rebolado e na sensualidade a alegria de ser. (Oliveira, 2022, s/p).

Ao longo dos anos que seguiram a criação do Cacuriá de Dona Teté, a afirmação da dança do cacuriá no Maranhão e a identificação das pessoas com essa manifestação, outros grupos foram surgindo na cidade de São Luís e a dança se fortaleceu.

2.3 Tradição e dinamismos culturais na dança do cacuriá

Logo após sua criação, a dança do cacuriá passa a ser apresentada nas festividades juninas da cidade de São Luís e começa a ganhar espaço nos locais de apresentações e na mídia. Como é possível observar no artigo publicado no jornal A Gazeta, de São Paulo, em 14 de outubro de 1975, intitulado "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 — caixas, bambos de caixas ou baile de caixas, recentemente introduzido no folclore maranhense, tendo como seu criador Alauriano Campos de Almeida, popular Lauro. (Hartmann, 2010, p. 01).

Então, podemos observar que a dança do cacuriá, por mais que tenha sido criada a pouco tempo, 1973, em consonância com o depoimento de seu Lauro e Dona Teté, no ano de 1975 já é considerada uma manifestação cultural folclórica e é catalogada pelo órgão gestor do turismo no Maranhão.

Todavia, a disseminação e o fortalecimento da manifestação cultural do cacuriá não ocorre de modo natural e sem conflitos. Após a criação do Cacuriá de Dona Teté, seu Lauro e sua família começam a questionar a legitimidade do segundo grupo. Além disso, questionam a

tradição que envolve a dança do cacuriá e os dinamismos culturais envolvendo os outros grupos de cacuriás criados.

De acordo com Hall (2016, p. 22) “a cultura é o que diferencia o elemento humano na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental no domínio simbólico no centro da vida em sociedade.” Então pode-se inferir que cada cultura tem sua ótica própria de ver o mundo e o indivíduo que ali está participa de sua cultura de um modo muito singular, a partir do local que está inserido.

> A cultura como um conjunto de características humanas que não são inatas e abarcam muito mais do que aspectos visíveis, concretos. O jeito de andar, falar e pensar; de se vestir, se portar e sentir; a fé, a visão de mundo, as relações; as criações, as instituições e os valores de um grupo; a arte e o saber. Em síntese, cultura pode ser compreendida sob vários ângulos: ideias, crenças, valores, normas, atitudes, padrões, abstrações, instituições, técnicas etc. Tudo isso, inserido na cultura de um povo, possui significados e história. (William; Rodney, 2019, p. 18).

Dessa forma, para os maranhenses, a dança do cacuriá e toda sua história é acolhida dentro da identidade cultural desse estado, pois, de algum modo, ela consegue refletir os valores ou anseios da comunidade em questão. A dança age aqui como um agente capaz de proporcionar identificação, induzir uma experiência de inclusão cultural que também só é possível pois essa população compartilha, de algum modo, os signos que foram inseridos na dança.

Como nos revela Brandstetter, acerca da dança como mecanismo de identificação cultural.

> Uma olhada rápida para sua história e para sua diversidade de formas em diferentes culturas já revela que a dança põe em jogo concepções culturalmente específicas, regionais e locais, de corpo, de interação e de encenação rítmica. Por um lado, apresentações de dança oferecem identificação (cinestésica) e uma participação inclusiva; por outro, podem também induzir a experiências de diferença, exclusão ou transgressão. (Brandstetter, 2011, p. 23).

Então é possível observar que, com o processo de identificação da população maranhense com a dança do cacuriá nos anos que se seguiram após sua criação, essa manifestação caiu no gosto popular e muito rapidamente ganhou o *status* de tradição, como podemos encontrar nessa reportagem realizada pela TV Assembleia Maranhão, com o grupo Cacuriá de Dona Teté, em 21 de junho, de 2017.

QR CODE 4 - TV Assembleia

Fonte: Hospedado no *Youtube*.

Na reportagem, encontramos o relato do dançarino sobre a identificação do público com a dança.

> O público se envolve totalmente com a gente, porque, não só, o lado sensual da dança que é atrativo, mas também o sorriso, a energia que é transmitida. O público vem com a gente sempre, e ele sempre se envolve, toda vez que o público tem oportunidade de tá dentro da roda com a gente, eles sorriem bastante, rebolam, vão em cima, vão embaixo e se jogam totalmente super envolvidos. (Luciano, dançarino do grupo Cacuriá de Dona Teté, 2017).

Ainda na mesma entrevista, o aspecto da interação do cacuriá com o público é reforçado na fala da repórter, que diz: "Este ano o cacuriá vai estar mais uma vez arrastando multidão de brincantes dos arraiais juninos do Maranhão, com o mesmo brilho, sensualidade e encanto"

Mesmo com todo esse processo de identificação do público com a manifestação cultural do cacuriá quando se pensa em tradicionalidade, habitualmente ligamos o termo a uma perspectiva histórica, onde a tradição não teria criador e nem poderia ser localizada no tempo. Porém, no mundo globalizado em que vivemos, de acordo com Camilette e Sant'anna (2008 *apud* Giddens, 1991) "o tradicional, torna-se uma espécie de referência, uma ligação entre o que se vive no presente e o que foi vivido no passado. As tradições, no mundo moderno, são reconstruídas e reinventadas de modo a influenciarem as configurações do presente e as orientações para o futuro". Sendo assim, podemos observar que a tradicionalidade inventada[32] envolvendo a manifestação cultural do cacuriá está imbuída nessas reconstruções e reinvenções presentes nas dinâmicas culturais que se inserem nos mais diversos contextos sociais da modernidade.

> Parece-me que enquanto nós, teóricos, nos debatemos em reconhecer e legitimar as dinâmicas das tradições, os grupos que as criam, recriam e experienciam não encontram problema algum em compreender a tradição como algo que pode ser gerado de acordo

[32] Hartmann (2010 *apud* Hobsbawn, 1997) entende por tradição inventada um conjunto de práticas - de maneira ritual ou simbólica - normalmente regulada por regras tácitas ou abertamente aceitas que visam inculcar certos valores através da repetição.

> com as demandas sociais e políticas locais e temporais. (...) Na ideia de tradição que envolve o Cacuriá, não há pressuposto algum de pureza de origem ou de ancestralidade imemorial. É como se dissessem: "Somos uma tradição inventada muito antes de Hobsbawn inventar o conceito." (Hartmann, 2010, p. 22).

Cabe ressaltar que, a partir da modernidade e no atual mundo globalizado, a cultura, assim como a tradição, também se reinventa recebendo várias influências. Sendo assim, é quase impossível pensar na cultura a partir de uma pureza, pois a cultura está em constantes negociações entre posições dominantes e subalternas e fazendo uso de estratégias de recodificação e transcodificação, de significação crítica e ressignificações.

As mudanças culturais ocorrem por influências que podem ser internas, como catástrofes ambientais ou uma grande inovação tecnológica, e por fatores externos, como o contato com outro sistema cultural. Então, a cultura não é estática e todas as comunidades, até mesmos as isoladas, estão em processo de modificações, algumas mais aceleradas outras mais lentas.

> A cultura é dinâmica, ou seja, "cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender essa dinâmica é importante para atenuar o choque entre gerações e evitar comportamentos preconceituosos. De forma que é fundamental para humanidade a compreensão das diferenças entre povos culturas diferentes é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema". (Laraia, 2001, p.101).

A cultura popular, entendendo o popular aqui como o que está sendo produzido pela classe social do povo e que está em relação de tensão com o bloco de poder, mesmo vivendo às margens das decisões políticas e do poder econômico, também não se configura como pura, pois está em constante relação com a mídia, a sociedade, o que está sendo produzido nas universidades pelos pesquisadores e antropólogos, além do poder público.

> (...) o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, comunicólogos para a mídia. (Canclini, 2008, p. 23).

Entendendo a dança do cacuriá como pertencente ao rol de manifestações culturais maranhenses, se configurando como uma dança popular, ela não está isenta dessas influências e dinamismos, e dialoga constantemente com o espaço hegemônico da cultura e da arte.

Porém, antes de entrar diretamente nos dinamismos presentes na manifestação cultural do cacuriá após sua criação, em 1973, há um aspecto que atravessa pontualmente sua origem: a chamada apropriação cultural. Entende-se por apropriação cultural a utilização de bens

específicos de uma determinada cultura, podendo ser objetos, símbolos, hábitos, comportamentos.

Se recuperarmos o seu processo de criação do cacuriá, veremos que a dança foi encomendada por uma gestora cultural da Maratur com um intuito muito específico: entreter os arraiais da cidade de São Luís, aumentando a diversidade de apresentações folclóricas[33]. Para a criação dessa nova "brincadeira", são apropriados elementos do carimbó de caixeiras realizado na comunidade de Baiacú, ao fim da Festa do divino Espírito Santo.

Segundo Rodney William (2019, p.29), o modo antropológico de entender apropriação cultural se dá pelo conceito "(...) apropriação cultural ocorre quando uma pessoa pertencente a um determinado grupo social dominante ou ao próprio grupo utiliza ou adorna hábitos, vestuários, objetos ou comportamentos específicos de outra cultura", mas somente esse conceito não abarca a proporção do debate sobre apropriação, pois não reflete diretamente aspectos relacionados a dominação e mercado:

> Apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos. Tomando como exemplo a sociedade de consumo, onde tudo se transforma em produto, e mais especificamente a realidade brasileira, percebe-se que há muito tempo se usa uma estratégia para tornar palatável a cultura afro: apagar os traços negros, origem de qualquer outro elemento passível de rejeição (...). (William, 2019, p.29).

Então, na criação da dança do cacuriá, foi seguida uma lógica de constituição de um produto a ser consumido nos arraiais da capital maranhense[34]. Deste modo, é possível observar que houve um diálogo entre o espaço hegemônico e de poder do estado na construção dessa manifestação cultural, representado pela gestora Zelinda Lima.

---

[33] Segundo a carta do Folclore Brasileiro, de 1995, o capítulo 1 que versa sobre o conceito diz: "Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO." Para Nestor García Canclini no Povir do passado, o termo folclore que também marca a diferença entre a arte do olhar culto (cultura erudita) e a arte popular que necessita ser rememorada (Canclini, 2008).

[34] Segundo o livro de Ferretti (2002) sobre o Tambor de Crioula, resultado de pesquisa feita no ano de 1977/1978 pela equipe da então Fundação Cultural do Estado, a MARATUR, na época, possuía um fichário com o registro dos grupos folclóricos atuantes na capital e em alguns municípios. Os grupos vinham espontaneamente se cadastrar pois tinham o interesse em receber ajuda, que é distribuída uma ou duas vezes por ano. Então o autor comenta que a política governamental da época, no setor cultural, visava uma comercialização do folclore, sem objetivos definidos de preservação.

Entretanto, não é possível pensar a construção do popular por meio da ingenuidade dos seus fazedores, ou seja, esse diálogo com o poder hegemônico não se construiu como dominante e absoluto por parte do estado, tendo em vista que os criadores da manifestação, Seu Lauro e Dona Filoca, tiveram o poder da decisão de "o quê" usar para a criação do cacuriá. Em outras palavras, foi selecionado para a dança encomendada, o cacuriá, elementos que se constituíam como interessantes a serem utilizados do Carimbó de Caixeiras. A escolha deu prioridade ao ritmo, aos instrumentos e às músicas. Porém, não foram incorporados outros elementos como as roupas, o fato de que qualquer um pode entrar e a malícia presente na dança e letras (incorporados mais tarde no Cacuriá de Dona Teté).

Dessa forma, os criadores da dança, bem como dançarinos, coreógrafos e público jogam nas brechas do poder hegemônico, conferindo significados e inferindo significações em questões estéticas e políticas. Ou seja, a manipulação pelo grupo que está no poder, representado pelo Maratur no caso do cacuriá, não é completa ou exercida somente por um segmento social.

> Pensar em dança é fundamental ter em vista que seu fazer não é separável do sujeito que a pratica, assim como a cultura e a tradição não podem ser dissociadas do ambiente em que ocorrem e das pessoas com elas envolvidas, não podem ser trancadas no passado nem limitadas à sua estética e discursos hegemônicos no presente, porque há sempre uma inegável articulação entre dois tempos. (Guarato, 2014, p.71).

A dança do cacuriá, mesmo com sua criação imbuída nesse processo de apropriação cultural, não deixou de agradar os maranhenses, muito pelo contrário, a população acolhe a dança como sendo sua. Podendo, esse processo de acolhimento, acontecer por diversos fatores que fazem manifestações e ritos culturais perdurarem ou serem esquecidos ao longo do tempo.

Porém, para além da apropriação cultural na origem da dança do cacuriá, o maior questionamento dos seus criadores está presente no dinamismo cultural inerente ao aparecimento dos outros grupos de cacuriá, em especial ao do Cacuriá de Dona Teté. Seu Lauro questiona a tradicionalidade do segundo grupo e sua legitimidade para fazer cacuriá ou falar sobre essa manifestação cultural, como podemos encontrar na entrevista dele para o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, disponível na pesquisa de Delgado (2005).

> 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. (Delgado, 2005, p. 55).

Nas falas de seu Lauro é possível perceber uma busca pelo reconhecimento como criador da manifestação, quando ele diz que "O cacuriá quem trouxe pra cá pra São Luís do Maranhão fui eu. Isso em 1972, o primeiro ano que eu fiz cacuriá.", bem como uma busca por legitimar o fazer do seu cacuriá como o que era enraizado na tradição da Festa do Divino em "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". Além disso, parece haver, no criador, a vontade de ser o único a ter legitimidade para falar sobre essa manifestação cultural.

Inclusive, em seu comentário, também ignora que Dona Teté era caixeira e rezadeira na Festa do Divino Espírito Santo e já tinha contato com o Carimbó de Caixeiras antes mesmo da criação do cacuriá[35].

> 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 para Santo João. Em 1950, ele me convidou para sair na "Turma" (bloco de carnaval). Eu participava de todas as festividades dele, só não quadrilha. Era na Vila Ivar Saldanha, bem em frente onde eu 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 para o Rio de Janeiro com ele. A gente foi cantando... Fomos representar o Maranhão lá. Nós dançamos em frente a providência, em 73. (...) Quando chegou aqui Dona Zelinda Lima, que era presidente do folclore no Maranhão, não sei se ainda é hoje, disse para 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, Guimarães, Cururupu, não sei onde, e quando chegou aqui ele criou a dança do cacuriá. O nome ele trouxe de lá, mas nunca ensinou para ninguém, nunca explicou o que era, o que significava a palavra cacuriá. A participação do cacuriá vem da festividade do Divino e tem músicas originárias dessa festividade. E o pessoal diz que é uma dança profana, mas é uma dança religiosa e chamam de 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 dia do carimbó que ele fez em cima o cacuriá. (Rodrigues, 2015, p. 86).

---

[35] No livro "Umas mulheres que dão no couro", de Barbosa (2006), a pesquisadora comenta sobre o cacuriá como uma brincadeira que acontece no final de algumas festas do Divino como Lava pratos e isso é reforçado constantemente pelas mulheres que são caixeiras. Em conversa com a caixeira régia da Casa das Minas, Jacy Gomes, ela conta que Dona Teté era caixeira da Festa do Divino antes de ser reconhecida através do cacuriá. Para a caixeira régia Jacy, o cacuriá é o carimbó de caixeiras organizado para apresentar. Segundo a pesquisadora Marise Barbosa (2006), o termo "caixeira régia" é utilizado para denominar a caixeira principal, a que comanda os ritos da Festa do Divino Espírito Santo.

Então, é possível perceber nas entrevistas de Dona Teté que seu Lauro é o criador da manifestação cultural do cacuriá, porém, apesar de inaugurar a dança, esse processo não o torna o único legitimado a falar sobre a dança do cacuriá. Assim, Teté se configura também como uma grande representatividade da manifestação cultural do cacuriá e para a cultura do Maranhão. Sendo a representação da mulher forte, espelhando a imagem das caixeiras do Divino do Maranhão[36].

A criação do cacuriá está envolta, como podemos observar, em uma série de apropriações que se iniciam por parte de seu Lauro que toma para si traços e elementos da Festa do Divino e de Dona Teté que, tendo aprendido a dança ensinada por ele, apesar de acrescentar elementos novos, leva a brincadeira ao Laborarte, dando início a uma nova fase da recém criada manifestação.

Ademais, Dona Teté vai repassando seus conhecimentos sobre a manifestação cultural do cacuriá e novos grupos vão sendo criados, divulgando e difundindo cada vez mais essa dança. Como disse ela em entrevista para Rodrigues (2015, p. 90): “Eu quero é que o povo aprenda porque amanhã, quando eu morrer, vão dizer “Isso aqui que eu ganho meu pão de cada dia, foi Dona Teté que ensinou”.

A busca de uma tradicionalidade mais pura na criação da manifestação cultural do cacuriá aos poucos se esvai com a problematização de sua própria origem. Então, é possível observar que os conflitos que atravessam a manifestação cultural do cacuriá por causa do seu dinamismo cultural, a criação do segundo grupo – Cacuriá de Dona Teté e os demais grupos, recai muito mais em aspectos ligados a legitimidade do discurso, ou seja, quem pode falar sobre o cacuriá, do que em relação a sua tradicionalidade. Pois o cacuriá está inserido, desde sua origem, em aspectos de apropriação cultural e dinamismo.

Portanto, cabe aqui ressaltar que a tradicionalidade concebida a esta manifestação cultural está muito mais ligada a aspectos de identificação cultural do povo maranhense, além de uma reafirmação constante da mídia e dos órgãos gestores culturais sobre a tradicionalidade do cacuriá ao invés de relações temporais e de criação.

2.4 A dança do cacuriá ganha mais representantes

[36] Segundo a pesquisadora Marise Barbosa (2006), é quase uma raridade mulheres conduzido o culto do Divino em particular, como acontece no Maranhão, além disso a especificidade de estarem tocando os tambores. Há uma interdição, na tradição da música percussiva afrobrasileira, das mulheres à tambores rituais.

Logo após a criação do Cacuriá de Dona Teté, no ano de 1987, surgem novos representantes dessa manifestação: o terceiro a ser criado foi o Cacuriá do Cruzeiro do Anil, coordenado pelo ator Domingos Tourinho. A comunidade do Cruzeiro do Anil fazia anualmente uma quadrilha, porém houve um desentendimento sobre a encenação teatral do casamento da quadrilha e, então, o próprio Tourinho propôs a dança do cacuriá.

Para a montagem do Cacuriá do Cruzeiro do Anil, os integrantes convidaram Dona Teté para ensinar e ensaiar a dança. Após a montagem e as apresentações, o grupo, apesar de sofrer bastante preconceito (pois não era comum ver homens rebolando naquele período), se tornou um sucesso nas periferias. Aos poucos, o grupo também foi realizando modificações no espetáculo como podemos conferir nas palavras de Domingos Tourinho:

> O primeiro ano que a brincadeira saiu foi com essa roupa de chitão, aíem 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 eracurtinha, um pouco abaixo do joelho, os homens com uma calça bemapertada, 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. (Delgado, 2005, p.78).

Em seguida, outros grupos foram surgindo, dentre eles o Cacuriá da Vila Palmeira, que foi fundado em 1991 por Dona Cecília (Cecília da Purificação Pinheiro) que também havia sido caixeira no grupo de seu Lauro juntamente com Dona Teté. Além disso, foi festeira de Festa do Divino Espírito Santo na sua comunidade da Vila Palmeira, na qual eu, a pesquisadora desse trabalho, tive a honra de participar como imperatriz, quando eu tinha 11 anos, em meados da década de 1990.

Posteriormente, em várias comunidades de São Luís, começaram a surgir grupos da dança do cacuriá, entre eles: o Cacuriá da Basson, Cacuriá Assa Cana, Cacuriá da Silvana, Cacuriá da Vila Goreth, Cacuriá dos Adolescentes seguidores de Cristo, Cacuriá 100 vergonha, Cacuriá da Rogéria, Cacuriá Libertos da Noite, Cacuriá Rabo de Saia, Cacuriá Encanto Juvenil, Cacuriá Fantasia Jovem, Cacuriá Filhas Herdeiras, Cacuriá do Candinho, Cacuriá Mirim da Hildenê, Cacuriá da Ângela, Cacuriá Alma Gêmea, Cacuriá Bom demais, Cacuriá do Lulu, Cacuriá do John, Cacuriá Nova Geração, Cacuriá Menina sapeca, Cacuriá Upaon Açu, Cacuriá Brilho do Vinhais, Cacuriá Estrela do São Francisco e outros que existem em outras cidades do estado do Maranhão, para além da capital São Luís e a ilha de Upaon Açu[37].

---

[37] A Ilha de Upaon Açu se refere a 4 municípios: a capital do Maranhão - São Luís, São José de Ribamar, Raposa e Paço do Lumiar (mundoeducacao.uol.com.br).

Cabe ressaltar que os órgãos responsáveis pela gestão cultural, tanto do estado quanto do município, não possuem o mapeamento de quantas danças do cacuriá existem na cidade, muito menos no estado do Maranhão. Mas, a partir dos dados conseguidos por meio da SECULT (Secretaria Municipal da Cultura de São Luís), a quantidade de cacuriás inscritos no edital de São João do ano de 2022, referente a seleção pública de propostas artísticas para o Festejo Junino de São Luís, foram 22 grupos, conforme descrito no Anexo - A.

É importante pontuar que esse número não reflete a quantidade real de grupos[38], pois 2022 foi um ano de retorno da realização do São João, tendo em vista que 2020 e 2021 a pandemia de COVID 19 assolou o mundo, causando, somente no Brasil, mais de quinhentas mil mortes[39], segundo dados oficiais. Então alguns grupos tiveram dificuldades em se organizar para entrar no edital; outro aspecto reflete sobre o Cacuriá de Dona Teté: apesar de participar das apresentações do edital do Estado, e em vários outros arraiais, não se inscreveu no edital referente a Prefeitura de São Luís, pois, segundo a direção do grupo, o valor não estava referente ao seu cachê proposto no ano 2022, ainda mais que a prefeitura leva muitos meses para pagar.

Para além dos limites geográficos do estado do Maranhão, o cacuriá passa a ter representantes em outras cidades no país: Brasília, com o grupo de Dona Elisiene, o Cacuriá da Filha Herdeira, ligado ao Centro de Tradições de Sobradinho; Mogi das Cruzes com o grupo Jabuticaqui, São Paulo com o Cacuriá Pé no Terreiro e Rio de Janeiro onde o grupo Três Marias e o grupo Mariocas são convidados para realizarem apresentações somente de cacuriá. Além disso, alguns ex-integrantes de grupo Laborarte, que conviveram com Dona Teté, também realizaram experiências com o cacuriá fora do estado do Maranhão.

Cabe considerar também, que em alguns grupos intitulados “parafolclóricos” [40], que apresentam uma diversidade de ritmos tradicionais do Maranhão, habitualmente encontramos o cacuriá entre o rol de músicas e coreografias.

Então, como podemos observar, a dança do cacuriá se expandiu em São Luís e também passou a ser conhecida em diversos lugares do Brasil, se firmando como manifestação cultural tradicional do Maranhão.

---

[38] Em 2012, o número de grupos juninos de cacuriá cadastrados pela então Fundação Municipal de Cultura- antiga FUNC- eram de 58 grupos, segundo (Moreira Neto, 2017).

[39] De acordo com o site do governo federal do Brasil, www.covid.saude.gov.br, acessado em 19/04/2023, o Brasil registrou 37.319.254 casos de COVID 19 e registrou 700.556 óbitos. A região nordeste do Brasil registrou 134.8846 óbitos.

[40] Segundo Robatto (1994) *apud* Oliveira; Tiburcio (2010), parafolclóricos são grupos de dança cênica que utilizam a pesquisa o resgate e a reelaboração para a valorização e a divulgação das manifestações. Os integrantes desses grupos podem ser profissionais ou não. As apresentações desses grupos sofrem modificações para as apresentações em palco.

CAPÍTULO 3

O CHORO DA LERA:

dircursivizações sobre a mulher que dança o cacuriá

Sabiá bebeu, bebeu, sabiá bebeu licor,
sabiá tocou corneta bateu asas e avoou (Domínio púbico)

Trago um trecho da música “Sabiá”, de domínio público, gravada pelo Cacuriá de Dona Teté, para iniciar esse capítulo utilizando como metáfora o pássaro sabiá, no gênero feminino, que anuncia a todos, tocando corneta, que já é o momento para abrir os olhos às discursivizações sobre o corpo da mulher dançarina no Cacuriá de Dona Teté.

Sendo assim, após conhecermos a dança do cacuriá e rememorar sua origem e modificações desde a sua criação até o ano 2024, este capítulo tem o objetivo de identificar os discursos que atravessam os corpos das mulheres e, no caso da dança do cacuriá, detectar quais são os discursos patriarcais que atravessam os corpos das dançarinas do grupo Cacuriá de Dona Teté, numa tentativa de constrangê-los ou moldar-lhes dentro de uma estrutura de poder na qual as mulheres são historicamente tratadas como submissas e/ou subalternas.

Para isso, inicio o capítulo trazendo reflexões sobre o corpo, e como este foi historicamente marcado por discursos de poder, articulando com noções de discurso, corpo e poder do arcabouço teórico de Michel Foucault além de patriarcado com Silvia Federici e Marcia Tiburi. Ademais, ressalto que na Arte também existe uma hierarquia de poder, onde habitualmente o erudito tem mais valor que o popular e, se tratando da linguagem da dança, os discursos que atravessam os corpos dos sujeitos dançantes também estão imbuídos em preconceitos envolvendo manifestações afrodiaspóricas como é a dança do cacuriá.

Então, é nesse capítulo que vamos desvelar e analisar, através dos relatos das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, os discursos patriarcais que mais afetam seus corpos na tentativa de moldá-los às normas da estrutura dominante que empurram a mulher para um lugar de subalternidade e submissão.

3.1 O corpo e as negociações discursivas

Nós, mulheres dançarinas do cacuriá, sofremos constantemente com as falas aviltantes que se apresentam no intuito de reprimir nossa dança, nosso rebolado e nossa alegria de dançar, o que passa a ser contraditório tendo em vista o alcance que a manifestação do cacuriá ganhou, conquistando não somente o Maranhão, mas diversos lugares do país, e fora dele, por seu jeito de dançar.

Para compreender os discursos que atravessam os corpos das mulheres que dançam no Cacuriá de Dona Teté e, no âmbito dessa pesquisa, destacamos a necessidade de compreender como historicamente o corpo foi assimilado em lógicas cartesianas na ciência e no poder e como essas, até hoje, influenciaram e influenciam na geração de discursos no intuito de adestrar os corpos de mulheres e homens.

Ao longo da história ocidental, ao corpo foi destinado um local de subordinação hierárquica em relação à mente. O corpo era considerado esse lugar subalterno, que poderia ser consumido pelo pecado, pelo desejo, por isso era considerado imperfeito e, muitas vezes, considerado até bestial. A mente, em alguns momentos históricos ligada a alma, por sua vez, era um lugar superior, mais nobre e, acima das lascívias da carne, era considerada canonicamente superior à matéria.

> Esta subordinação hierárquica do corpo à mente sistematicamente degrada o corpo; seus apetites e desejos são encarados como cegos, obstinados, anárquicos ou (no Cristianismo) radicalmente pecaminosos; pode ser encarado como a prisão da alma. Por isso o corpo facilmente ofende, cometendo o mal ou atos criminosos. Mas devido a sua verdadeira natureza (sendo imperfeito, até bestial) ele pode paradoxalmente ser prontamente desculpado (a fraqueza da carne). A mente (o ego, o desejo ou alma), ao contrário, devido ao seu ofício mais nobre parece ainda mais culpada de ofensa. (Porter, 1992, p. 303).

Esse dualismo fundamental entre corpo e mente, que nasce muito antes de Descartes, deixou resquícios não somente em nossa forma de pensar, mas também perpassa as relações culturais da sociedade em geral. A exemplo, temos a valorização das atividades mentais em detrimento das atividades corporais, como vemos constantemente nas falas e discursos do dia-a-dia e, para além disso, a comum desvalorização das atividades laborais mais ligadas às questões manuais em relação as atividades com o uso da mente.

Todavia, é importante salientar que as relações corpo/mente não são e nem foram fixas ao longo dos séculos, pois, no decorrer deles, foi possível perceber mudanças e novas implicações políticas e terapêuticas em relação ao corpo.

Segundo Porter (2000), do período histórico denominado Idade Média ao século XIX, o corpo ainda era visto em uma concepção mecanicista, hierarquicamente subordinado a mente, havendo poucas modificações nas percepções relativas da responsabilidade de corpo e mente. Porém, no final do século dezenove, a histeria pensada na prática psiquiátrica de Freud modificou as relações que os estudiosos tinham com doença mental e como estas eram pensadas até o século XVIII. Ainda segundo Porter (2000, p. 307), “(...) de uma explicação essencialmente somática (o ataque verdadeiro) da etiologia do distúrbio mental, para uma explicação localizada apenas na mente”, a partir desse fato e através da “cura pela conversa”, Freud cria a psicanálise que possibilita a reflexão sobre essa união corpo/mente e como afecção na consciência (ou subconsciência) são capazes de adoecer o corpo.

Entretanto, é somente no início século XX, que relação mente/corpo passa a ser vista como dependente da cultura, ou seja, deixa de ser vista como inerente ao próprio indivíduo.

Deste modo, desponta como campo de saber, emergindo na antropologia diversos estudos, entre eles as "técnicas do corpo" de Marcel Mauss[41], que versam sobre como a cultura também se constitui uma influenciadora direta da epistemologia sobre o corpo.

Ainda no século XX, os estudiosos da fenomenologia trazem à luz novas formas de descrição quebrando a noção de corpo como feixe de mecanismos e refletindo que o externo ao corpo não é oposto ao interno a ele, pois a passagem de um para o outro os torna complementares.

No entanto, é somente na década de 1970 que Michel Foucault, apesar de não voltar sua atenção para os processos corporais ou se deter especificamente na noção de corpo, vai, através de seu olhar pós-estruturalista, se ocupar em analisar, colher e descrever os discursos que falam e que atuam sobre o corpo no decorrer dos processos históricos de modificações sociais. Para Foucault, o discurso não funciona como um enunciado com sentido meramente linguístico, mas como uma dimensão que tem o poder de produzir uma realidade social. Deste modo, o filósofo volta sua atenção à análise de como os mecanismos de poder agem historicamente sobre o corpo e operam sobre ele na tentativa de moldar-lhe, tornando-o um lugar de disputa política de onde emana uma ampla rede discursiva.

> [...] o corpo é também diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder operam sobre ele uma influência imediata; elas investem contra ele, o marcam, o adestram, o suplicam, constrangem a trabalhos, obrigam a cerimônias, cobram dele signos. (Foucault, 1982 *apud* Courtine, 1987, p. 16).

Então, o poder não funciona como um objeto do qual é possível se apropriar, mas como algo que flui e circula pelas relações sociais. O poder opera em rede, os indivíduos que são atravessados por ele nunca são algo inerte ou consentido do poder, funcionam como centro de transmissão. Segundo Foucault (1991, p.183), "efetivamente aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos do poder".

Desse e modo, as pesquisas foucaultianas permitiram ir além da ótica dualista e, incluir, nos estudos sobre o corpo, aspectos culturais, onde os corpos são significados pela cultura e são, por ela, continuamente alterados. Aliás, possibilitaram abordar diferentes materialidades que se refletem sobre inscrições históricas e sociais dos sujeitos; além disso, produzem sentido para o sujeito que está sendo enunciado ou mesmo entre sujeitos.

---

[41] Mauss *apud* Porter, 2000 diz que "toda técnica propriamente dita tem sua forma. Mas o mesmo vale para toda atitude do corpo. Cada sociedade tem seus hábitos próprios.".

Para compreender como os discursos atravessam as dançarinas no Cacuriá de Dona Teté, utilizaremos a ótica foucaultiana, considerando o corpo como um suporte para enunciação de discursos que foram nele materializados, refletindo posicionamentos de um sujeito objetificado social e historicamente.

Na dança do cacuriá, especificamente no Cacuriá de Dona Teté, os corpos, quando estão dançando essa manifestação cultural, com seu remelexo que tem início no pisar de pés e que se expande por todo corpo em um rebolado sensual, com sorrisos, muita energia e interação entre os casais, são capazes de captar os olhares do público que interage com o espetáculo, , então é nas apresentações que o Cacuriá de Dona Teté envolve os olhares do público e este imerge na experiência do olhar e interage com o espetáculo.

É neste momento que os brincantes do cacuriá têm seus corpos "expostos" para serem encarados e classificados pela plateia e suas referências culturais. Os olhares da plateia mergulham os corpos dos dançarinos e, aqui especificamente das dançarinas, em um campo discursivo social e político que cobra delas características físicas e comportamentais e, ao mesmo tempo, constrange-as caso estejam alheias aos padrões discursivos de corpo; ou alenta-as caso atendam aos requisitos determinados pelo poder.

Como podemos observar nas falas da dançarina Márcia, conhecida como Ayckran, com 58 anos, que se apresenta com o grupo de Dona Teté desde o ano de 1989, bailando em diversos locais da cidade "eu já fui chamada de velha dançando cacuriá, que eu era muito velha para dançar cacuriá. Disseram que eu era muito gorda para dançar cacuriá" (Ayckran).

Figura 3: Dançarina Ayckran dançando, junho 2023

Fonte: Acervo Laborarte.

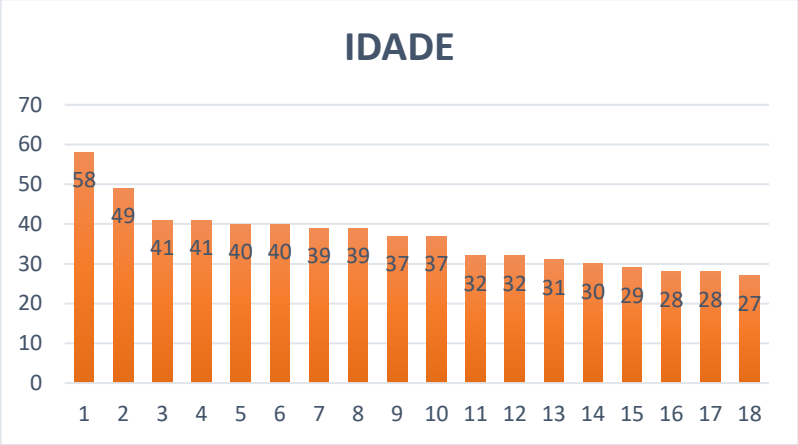
É possível considerar, pela fala da dançarina que é a mais antiga em atuação no corpo de baile do Cacuriá de Dona Teté, que a sociedade determina quais são os lugares que devem ser ocupados por cada corpo, quais os padrões corporais esperados para dançar cacuriá, qual idade ou aparência de faixa etária a mulher deve ter para ser aceita ou benquista nas apresentações de dança do cacuriá. Esse tipo de classificação sobre fases da vida, que passou, ao longo do século XIX e XX, a ser gerenciada pelo sistema biomédico, faz com que seja estabelecida uma visão social a determinados grupos de idade, contribuindo para manter ou transformar as posições dos indivíduos em espaços sociais, ou seja, construção de sistemas de controle.

> Constroem-se, portanto, saberes práticas e instituições para periódicos específicos que, examinados detalhadamente, acabam por gerar novas especificidades, novas formas de controle e novas possibilidades de construções de outras classificações etárias: primeira infância, pré-adolescência, adolescência, maturidade e velhice. E hoje: a terceira idade, quarta idade, velhos-jovens, velhos-velhos. Essas temporalidades dos ciclos de vida marcam segregações, entre elas definem e institucionalizam as idades para a escolaridade, para o trabalho, para o casamento, para a aposentadoria. (Barros, 2004 *apud* Siqueira, 2009, p. 83).

A idade das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2023, variavam entre 27 e 58 anos. A maioria das mulheres, 14 delas, estavam com idade igual ou superior a 30 anos,

equivalendo a 77% do total das dançarinas. Dentre as 14 mulheres, 5 dessas estavam acima dos 40 anos de idade e 1 acima dos 50 anos. Como podemos observar no gráfico abaixo:

Gráfico 1: Idade das dançarinas do Cacuriá de Dona Tete, 2023



Fonte: elaborado pela autora, junho de 2023.

Durante a pesquisa de campo, foi observado uma permanência das dançarinas ao longo dos anos do grupo, pois somente 4 dançarinas tinham menos de 5 anos dançando no Cacuriá de Dona Teté, sendo que três dessas relataram estar somente com 1 ano de grupo. A grande maioria das dançarinas, 11 delas, tinham mais de 10 anos dançando no grupo de Dona Teté e do Laborarte. Dentre essas 11, três apresentavam mais de 20 anos dançando initerruptamente.

Esse dado é relevante para entender como o grupo de Dona Teté e o Laborarte mediam as discursivizações entre corpo e idade e a permanência das dançarinas no grupo, bem como a sua entrada para compor o chamado "elenco" do Cacuriá de Dona Teté. Tendo em vista que vários grupos tradicionais do São João do Maranhão, principalmente bumba-meu-bois no sotaque de orquestra[42], tem seleções rigorosas quanto a corpo e aparência de suas dançarinas que irão atuar como índias, seguindo um padrão etário que aparenta entre 15 e 20 anos, além do padrão corporal que é rigoroso quanto ao seu tom de pele, massa corporal e ao tamanho dos seus cabelos. Segundo Albernaz (2013), as índias "eram selecionadas pelas formas dos seus corpos: cintura acentuada, pernas torneadas e nádegas empinadas, correspondendo ao que se tornou estereótipo do corpo da mulher brasileira".

Além do etarismo, termo utilizado para falar sobre a discriminação por idade contra indivíduos ou grupos etários baseados em estereótipos construídos pela sociedade, encontramos

[42] Os bumba-meu-bois forram categorizados em sotaques para diferenciá-los de acordo com sua indumentária, instrumentos, ritmos e cadencia das músicas (chamadas de toadas), somam-se aqui o local de origem de cada um deles. O bumba-meu-boi no sotaque de orquestra sua denominação relaciona-se ao conjunto dos seus instrumentos, que incorpora sopros e metais à percussão, sua origem é Rosário. De acordo com a pesquisadora Albernaz (2013), os sotaques também poderiam ser divididos em gênero e raça, então a classificação do sotaque de orquestra poderia ser percebido como do gênero feminino e branco.

outro discurso sobre padrão corporal ainda na fala da dançarina Ayckran, dançarina mais antiga do grupo, e que é reforçado pela dançarina Brenda, com idade de 28 anos, quando perguntada em sua entrevista se já sofreu constrangimento dançando cacuriá e nos revela, revisitando sua memória, uma das primeiras apresentações realizadas por ela no Cacuriá de Dona Teté, "Aí eu olhei assim para um lado, olhei para outro e falei assim: Gente, do que é que elas tão rindo? É eu por ser gordinha, né? Mulher plus[43]. Eu me considero uma mulher negra, plus.".

Figura 4: Dançarina Brenda dançando cacuriá, junho de 2023

Fonte: Acervo Laborarte.

As discursivizações sobre a mulher "acima do peso" não mostrar seu corpo em público é também uma tentativa de cercear esses corpos que estão fora de padrões estéticos normativos do que é considerado bonito ou feio, em uma tentativa de submetê-los aos valores "ideais" de corpo, versando que essas mulheres não estão aptas a ocuparem o "palco" rebolando ou remexendo o corpo de forma sensual. Portanto, podemos observar uma ampla rede discursiva que incide e atravessa os corpos das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, tentando constrangê-los ou envergonhá-los por, em alguns casos, encontrarem-se fora dos locais construídos como

[43] *Plus* é uma palavra em inglês que significa mais e foi incorporada ao mundo da moda por volta da primeira década do século XXI com o termo *plus size* para se referir a tamanhos grandes ou tamanhos especiais (Castro, 2020).

aceitáveis pelas linhas de poder. Essas relações de poder e de sujeição se manifestam de forma ainda mais auspiciosa nos corpos negros que ousam ocupar os espaços de visibilidade (Arte), como no caso da dança do cacuriá.

3.2 Discursos e as "danças negras"

Como apontado anteriormente, todos os corpos, independentes do gênero, da raça ou da classe social, estão sujeitos a discursos que os atravessam e os "habitam", com o intuito de sujeitá-los a padrões, referências, normas e valores ideais da cultura a qual estão inseridos. Na Arte[44] e no corpo dançante não é diferente. Deste modo, as danças, de um modo geral, por se tratar de uma arte ligada diretamente ao corpo, sofreu com diversas tentativas de cerceamento e foi, por várias vezes, proibida ou menosprezada socialmente[45] de acordo com suas origens.

Nesse viés, algumas danças sofreram e sofrem muito mais com padrões discursivos na tentativa de constranger ou cercear o corpo dançante, pois tem em suas origens elementos que historicamente foram inferiorizados na sociedade ocidental, entre elas danças de matrizes afrodiaspóricas e/ou ameríndias, como acontece na dança do cacuriá.

Na minha experiência acadêmica em Dança na Universidade, ou mesmo em rodas de conversas com bailarinos de técnicas diversas, por várias vezes havia a diminuição do meu conhecimento ou "técnica"[46] em dança por ser originado das manifestações populares. Para entender como funcionam esses discursos que operam na tentativa de marcar o corpo que dança fora do contexto dominante, lanço mão da pesquisa de Fernando Ferraz (2017), que reflete sobre a lógica do poder colonizador e eurocêntrico atuando sobre as danças negras. Segundo o pesquisador, a concepção sobre "danças negras" conecta conhecimentos sobre o corpo que se nutrem de memórias, afetos e resistência, além de posicionamentos identitários, discursos e estratégias políticas constituídas, historicamente, em práticas culturais de recriação diaspórica e anseios por liberdade.

---

[44] Segundo a pesquisadora (Marques, 2007. p 18): "A Arte, frequentemente associada ao trabalho manual, foi também associada à condição "escrava". Não é de se admirar, portanto, que uma arte como a dança, que trabalha primordialmente com o corpo, tenha sido durante séculos 'presa nos porões e escondidas nas senzalas'".

[45] A pesquisadora Mariana Monteiro relata, em seu livro Dança Popular: espetáculo e devoção (2011), que as danças populares foram historicamente cerceadas, não somente no Brasil, mas também na Europa e América que foi colonizada por portugueses e espanhóis, várias dessas proibições estavam imbricadas principalmente na cultura religiosa cristã, as proibições eram em decorrência de gastos, roupas, símbolos plásticos e também sobre o gestual, com o intuito frequente de controla-los ou submetê-los evitando excessos.

[46] Coloco a palavra técnica entre aspas porque as danças populares ou tradicionais são compostas por maneiras de fazer e executar um movimento, de acordo com a convenção de cada dança popular, que são múltiplas e diversas, respeitando as experiências de cada indivíduo bem como suas especificidades corpóreas.

O processo de constituição da dança negra no Brasil depara-se com a perspectiva da pluralidade e dos problemas dela resultantes, na medida em que o conceito de dança negra proposto pelo autor se configura mais como um conceito aglutinador do que um estilo de dança pré-definido.

> Apesar da indicação tão genérica, que abrange e agrega os códigos provenientes das inúmeras e singulares tradições da diáspora africana em nosso país, bem como as releituras e experiências cênicas variadas de seus descendentes, a dança negra vem se constituindo enquanto um conjunto de práticas de dança articuladas em torno de um aposto étnico, afirmativo. (Ferraz, 2017 p. 57).

Deste modo, configuram-se como "danças negras" aquelas que abrangem códigos inerentes a múltiplas tradições da diáspora africana no Brasil, operando por meio de lógicas hierarquizantes e excludentes no âmbito da formação artística dos artistas de dança e na sua própria prática. Como exemplo, temos a utilização da técnica do balé clássico (historicamente eurocêntrico, acadêmico e de técnica fechada) que é por diversas vezes utilizada para higienizar as qualidades de movimento, sujeitando o corpo a uma disciplina que tem o objetivo de aclarar os corpos em um projeto expressivo eurocentrado. Segundo Ferraz (2017), sobre as danças negras, "Os processos que englobam as lutas para romper a branquitude, seja na sociedade ou nas artes, são complexos e necessitam combater discursos fictícios sobre a noção de mestiçagem cuja a retórica apaziguadora frequentemente omite situações de desigualdades" (Ferraz, 2017, p.123).

Historicamente podemos encontrar diversos relatos que revelam o preconceito e o racismo a despeito das danças afrodiaspóricas ou ameríndias. Como exemplo, temos, segundo Monteiro (2011, p.28), que "No início do século XVII, na América portuguesa, as autoridades eclesiásticas também exigiam dos senhores brancos que impedissem seus escravos de dançarem em frente ao painel da virgem".

No Maranhão, lugar de origem do cacuriá, também é possível apontar o preconceito inerente às danças fora do contexto dominante em diversos jornais da capital São Luís, datadas do final do século XIX e início do século XX, diversas reportagens com discursos racistas e completamente intolerantes sobre as manifestações de matrizes afrobrasileiras. Essas reportagens versavam a respeito das manifestações culturais afrodiaspóricas, dentre elas o tambor de crioula: manifestação da cultura popular maranhense que começou a ser praticada por africanos e afrodescendentes antes da abolição, composta por dança circular, canto e percussão de tambores; e o bumba- meu-boi: manifestação da cultura popular maranhense que

envolve música, dança, canto e religiosidade, carregada de simbolismos e que tem como figura principal o boi, como podemos observar na citação abaixo:

> Qualquer manifestação da cultura dos negros passava a ser vista como indecente, imoral, perturbadora do sossego público, como bem demonstra o jornal Pacotilha em sua edição de 20. Jan. 1985: "É costume velhos o de se reunirem- se umas pretas e negrinhas à Rua da Alegria, canto da Tapada, onde celebram as mais indecentes usanças dos ritos de corrupção, a que elas se entregam sem consideração a de ordem alguma pelas pessoas do lugar. Mas como esse costume é abusivo é de crer que a polícia trate logo de correr com ele dali. (Ferretti, 2002, p. 41).

As danças populares, como é a dança do cacuriá, o tambor de crioula ou o bumba-meu-boi, todas consideradas danças negras, foram por muito tempo consideradas "folguedos" típicos de pobres e pretos, por estarem ligadas, em sua origem, às camadas menos abastadas da sociedade maranhense. E, segundo Albernaz (2013), a visão da elite maranhense era que essas manifestações culturais eram dançadas, em sua maioria, por bêbados, desocupados, baderneiros incivilizados e prostitutas.

Porém, é preciso ressaltar a resistência, mesmo com todo preconceito investido contra as danças negras maranhenses, apesar de toda lógica do poder dominante tentar coibir essas danças ou enquadrá-las em alguma lógica branca, patriarcal e eurocêntrica, como vemos no pensamento de Courtine (2013, p. 17) de que "poderes-investiu contra o corpo, mas, na linha de suas conquistas, emerge a reivindicação do corpo contra o poder". Em outras palavras, nas danças fora da herança direta eurocêntrica, como é o caso da dança do cacuriá, originada de padrões estéticos híbridos e dançada em superior maioria por descendentes negros, os discursos operam na tentativa de marcar, constranger e cercear o corpo dançante, mas esse corpo não permanece passivo diante das técnicas de poder, pois realiza constantemente cruzamentos, enfrentamentos e negociações discursivas.

Então, na dança do cacuriá, os rebolados que emergem dos corpos dos dançarinos e dançarinas não estão paralisados e contidos por essas estratégias doutrinadoras, dominantes, pautadas na lógica branca colonialista, pois os discursos de poder dominantes encontram também resistência, ou seja, uma reivindicação de uma movimentação corporal afrodiaspórica (pés no chão, mexer os quadris, rebolar, dançar colado) que não é cabível somente nos moldes de padrões brancos eurocentrados, portanto são realizadas mediações por esses corpos que caminham entre o cerceamento e a "liberdade", como é possível observar na imagem abaixo com os dançarinos apresentando a música "A Cana", no momento em que todos rebolam juntos e colados.

Figura 5: O Cacuriá de Dona Teté, em junho de 2023. À frente do grupo, a dançarina Pollyana

Fonte: Acervo Laborarte.

Essa resistência pode ser encontrada também na fala da dançarina do Cacuriá de Dona Teté, Pollyana, de 30 anos, participante do grupo há 11 anos.

> Ah, cacuriá pra mim é uma forma de expressão, é onde eu posso esquecer um pouco dos meus problemas. Onde eu posso esquecer também o preconceito que a sociedade vive com a gente, nós mulheres que somos negras e ali no palco é onde eu posso me divertir e tá feliz com os outros companheiros de dança. (Pollyana, 2023).

Nesse viés, o rebolado do cacuriá desafia o mundo a que pertence se tornando importante operador de resistência às normas e discursos disciplinares - muitas vezes racistas - sobre as manifestações culturais de matrizes afrodiaspóricas e, assim como em outras manifestações culturais maranhenses, como é o caso do Tambor de crioula e o bumba- meu-boi, sua potência propicia a atualização de signos e significados dos corpos em movimento tanto para os dançarinos quanto para o público.

Todavia, além dos preconceitos investidos contra as danças negras, outro fator encontrado na fala da dançarina Pollyana é o fato de ser mulher, e mais especificamente mulher negra, em uma sociedade que historicamente coloca os homens em um local de superioridade em relação às mulheres. Então se faz necessário compreender como historicamente as mulheres são colocadas nesse local e como isso afeta as dançarinas de danças afrodiaspóricas como é o cacuriá.

3.3 Discursos patriarcais e as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté

"Você me mandou cantar pensando que eu não sabia,
eu sou como a cigarra: quando não canto, assobio" (domínio público)

Os discursos incidem sobre os corpos e neles se materializam utilizando-os como suporte em que as inscrições ideológicas, históricas e sociais se apresentam, ou seja, tenta-se docilizar o sujeito socialmente, determinando como agir, se portar ou o lugar que deve estar. Como já vimos, a dança do cacuriá, por ser uma dança negra, já é atravessada por discursos moldados pelo racismo institucional e nossa herança colonialista. Porém, outro contexto bastante relevante é pensar sobre como os discursos atravessam também as dançarinas da manifestação cultural do Cacuriá de Dona Teté, tendo em vista que historicamente a ideologia patriarcal tem se apresentado como operador ideológico que privilegia o homem em detrimento das mulheres.

Ao longo da história ocidental, a mulher e o gênero feminino sofreram, e ainda sofrem, com inúmeros discursos que operam como métodos de sujeição e têm o intuito de doutrinar, manipular e modelar esses corpos. A guerra contra as mulheres, segundo Federici (2017, p. 292), "constituiu um ponto decisivo na história das mulheres na Europa, o "pecado original" no processo de degradação social que as mulheres sofreram com a chegada do capitalismo".

No Brasil e na capital maranhense, os casos de violência – real e simbólica - contra a mulher, as diferenciações no âmbito profissional e a depreciação dos locais de fala em que a mulher está à frente continuam a nos mostrar que as práticas machistas e patriarcais, mesmo na contemporaneidade, ainda são direcionadas e atingem com grande ênfase o corpo da mulher.

A Arte, como expressão cultural de uma sociedade, está sempre relacionada com o espaço e o tempo em que está inserida, sendo afetada e afetando o mundo ao seu redor. Então, na dança, mais especificamente o cacuriá, não seria diferente, pois o dispositivo do patriarcado atravessa os corpos da dança na tentativa de doutriná-los. Nesse processo de doutrinação que tende a estar em consonância com uma pauta moralista e machista, há uma tentativa de estabelecer os locais destinados a cada gênero: à mulher caberia o espaço interno, da casa, cuidando da família e dos filhos, com comportamentos dóceis e frágeis; enquanto ao homem cabe o espaço externo, as ruas e o trabalho fora do ambiente doméstico, o rigor, a força e a liderança. Jamais, sob as égides do patriarcado, é permitido que uma mulher ocupe um palco, seja protagonista, rebole, exponha seu corpo ou brinque, de forma performática, com traços de sua sexualidade, pois a ela só é reservado o lugar do recolhimento e do silêncio.

No Maranhão, já encontramos relatos históricos, em uma das suas manifestações culturais mais tradicionais, o bumba-meu-boi, revelando a discriminação com a presença de

mulheres nos folguedos: os homens tinham acesso às mais diversas funções, principalmente as que abrangiam a rua (o espaço externo), posições de liderança e condução das apresentações; enquanto as mulheres tinham sua participação limitada a função de cozinheiras, bordadeiras, rezadeiras de ladainha, mutuca (como é chamada os acompanhantes dos brincantes da manifestação cultural) ou índias que aparecem, segundo os registros históricos, como um dos personagens mais antigos para a atuação de mulheres. Vale destacar que o lugar da mulher até nesse personagem, que atualmente é constituído em sua maioria por mulheres, também já foi problematizado e visto com discriminação antes da década de 1970.

> A polêmica sobre a participação das mulheres no bumba-meu-boi passa a ocorrer no momento em que elas ocupam posições em que eram exclusivamente de homens, como a de vaqueiro ou a de caboclo. Com o passar dos anos, e mais fortemente a partir dos anos 1980, as mulheres foram ganhando espaço e importância no folguedo. Elas já não eram tão somente acompanhantes de seus parceiros ou índias nos cordões. (Albernaz, 2013, p. 493).

Mesmo com as mulheres ganhando espaço nas manifestações culturais do Maranhão, a partir da década de 1980, como no bumba-meu-boi, as dançarinas na dança do Cacuriá de Dona Teté até hoje sofrem com certa discriminação por conta da participação na dança, pois em sua forma de dançar engloba o remexer dos quadris e o rebolar colado com os dançarinos, como podemos observar na imagem abaixo:

Figura 6: dançarina Renata dançando no Cacuriá de Dona TETÉ colada em seu par

Fonte: Acervo Laborarte.

É possível também observar nos relatos das dançarinas que, por diversas vezes, se sentem discriminadas ou constrangidas por dançarem no cacuriá.

> Geralmente, quando a gente fala, principalmente nós que somos mulheres, fala que dançamos cacuriá, as pessoas já olham de uma outra forma. ”ah, é uma mulher que não tem vergonha, uma mulher dada”. (Renta).

Ou ainda:

> Eu dançando cacuriá, eu já fui chamada de puta. Que era dança de puta. Então, eu fui chamada de puta já dançando com a cacuriá. E aí não gostei.. (Ayckran).

É possível encontrar relatos que trazem constrangimentos sofridos somente por dançarem no Cacuriá de Dona Teté:

> Ah, tu dança aquela dança que se esfrega, né? Que fica homem com mulher se esfregando. (Brenda).

> “Nossa, tu não tem vergonha da tua filha saber que tu danças isso daí”. Sempre colocando o cacuriá nesse lugar de pejorativo, de indecente, sabe? Pessoas vazias, pessoas que não buscam entender a cultura, que não têm conhecimentos sobre o que que a gente faz, sobre a nossa arte da nossa terra, sobre a nossa dança, a nossa música, sobre os nossos mestres e que vão sempre ver o pior lado de todas as coisas. (Deuzima).

A partir dos depoimentos acima, pode-se observar que, para as mulheres, dançar no Cacuriá de Dona Teté é estar sujeita a uma série de discursos que versam sobre a moralidade, os locais que uma mulher tida como “direita” pode estar. Em muitas discursivizações, bailar no cacuriá, rebolar, se sentir bem dançando com outras pessoas, deveria constituir uma forma de vergonha para essa mulher.

Ainda evidenciando esse antagonismo da visão da sociedade acerca dos brincantes - homens e mulheres - no Cacuriá de Dona Teté, nos relatos das dançarinas abaixo podemos identificar que os homens e as mulheres que dançam no cacuriá são vistos de forma diferente pela sociedade. Enquanto a mulher que dança cacuriá é objetificada como uma mulher fácil ou sem vergonha, os homens são vistos como os garanhões.

> O homem que dança o cacuriá é aquele cara descolado, desenrolado, que não tem vergonha mesmo de dançar e que pega todas as meninas bonitas que estão ali dançando e rebolando e não sei que… A mulher que dança o cacuriá é aquela mulher que não tem vergonha de estar se agarrando com um homem em público. (Deuzima).

Outra dançarina comenta:

> (...) pros homens não, é mais normal “Ah, dançando, tá isso, tá aquilo. Tu tá quebrando. Tá arrasando!”. E pras mulheres não, geralmente esse tipo de comentário, inclusive várias meninas que já falaram comigo daqui do cacuriá mesmo, elas falam isso que tem essa diferença dos homens que dançam o cacuriá e o tratamento de mulheres. Justamente por essas falas, falas preconceituosas, falas machistas que tem. (Renata).

Ou ainda...

> ‘‘Ah, a mulher tá se esfregando” e o homem fica sendo aquele homem Alfa. (Brenda).

Nesse processo de desigualdade ao qual as mulheres estão sujeitas, que adentra todos os âmbitos da sociedade, inclusive na dança do cacuriá, se faz necessário diferenciar dois conceitos que podem auxiliar a compreensão desses discursos e como eles são capazes de afetar as dançarinas, são eles: o machismo e o patriarcado.

O machismo pode ser entendido como o modo de ser que tem o intuito de privilegiar os “machos”, enquanto subestima todos os demais. Segundo Tiburi (2021, p. 66), “Ele é totalitário e insidioso, está na macroestrutura e na microestrutura cotidiana. Está na objetividade e na subjetividade, isso é mesmo que seja uma ordem externa ao nosso desejo, foi introjetado em muitas pessoas, inclusive mulheres”. Em contrapartida, o patriarcado pode ser pensado como um dispositivo, pois, de acordo com o filósofo Michel Foucault, o poder funciona como um dispositivo[47]. Em outras palavras, é um arranjo feito por um conjunto de ideias e discursos prontos e que não devem ser questionados, pois funcionam como certezas naturalizadas. O dispositivo do patriarcado funciona em rede, ou seja, encontra-se implicitamente ou explicitamente nas leis, na moral, na religião, na estrutura social, política e administrativa. Ambos, tanto o patriarcado quanto o machismo, privilegiam o homem, colocando-o como superior devido à sua masculinidade.

A lógica do sistema patriarcal funciona no intuito de manter os privilégios de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de idade, de plasticidade.

> O patriarcado é um verdadeiro esquematismo do entendimento, um pensamento pronto, que nos é dado para que pensemos e orientemos a nossa ação de um determinado modo, sempre na direção do favorecimento de homens brancos e de tudo que sustenta o seu poder. (Tiburi, 2021, p. 44).

O homem branco, colocado aqui por Tiburi (2021), é compreendido como uma metáfora do poder, ou seja, do sujeito privilegiado, cujas relações pautadas na autoridade envolvem aspectos de gênero, raça, sexo, classe, idade e corporeidade.

Historicamente, o patriarcado pode ser entendido através da ótica do contrato sexual, permitindo verificar que a ideologia patriarcal está intrinsecamente ligada à estrutura capitalista, transpassando toda sociedade civil. Com o desenvolvimento do capitalismo e o processo que

---

[47] Dispositivo é, para Michel Foucault, um conjunto heterogêneo de componentes que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 2018).

Marx definiu como acumulação primitiva, iniciou-se uma guerra contra as mulheres, o que Silvia Federici (2019) vai denominar de caça às bruxas.

Esse processo de caça às bruxas, que perdurou pelos séculos XVI e XVII, tanto na Europa quanto no "Novo Mundo", determinou milhares de mortes, com torturas e execuções de mulheres que, de algum modo, "atrapalhavam" o desenvolvimento do sistema capitalista. Ou seja, as mulheres que resistiam à imposição de um sistema que violentava seu corpo e seu modo de viver e as personificava como "inimigo", como bruxas[48].

Em algumas sociedades, desde antes da implementação do capitalismo, as mulheres eram vistas como detentoras de conhecimentos sobre os segredos da natureza, eram elas curandeiras, médicas tradicionais, herboristas, parteiras e outras atividades que serviam para muitas mulheres como uma fonte de renda, porém todo esse "poder" tornou-as alvo do capitalismo, pois esse conhecimento torna-se incompatível com a tentativa de construir um mundo racional e mecanizado para o trabalho. Desta forma, muitas dessas mulheres foram acusadas de bruxaria.

Nos séculos que se seguiram, as violências contra as mulheres não deixaram de ocorrer, podendo ser vistas em autoridades estatais ao redor do mundo, na promulgação de leis, em virtude da condução da fé em diversas religiões e de acordos internacionais. Mulheres foram escravizadas, detidas, desnudadas, queimadas, violentadas, mutiladas e enforcadas no intuito de manterem-se obedientes.

Em detrimento de milhares de anos de tortura, execuções e as mais diversas violências, as mulheres, corpos que devem ser docilizados, aprenderam que, para serem socialmente aceitas, deveriam se manter obedientes, silenciosas, não questionadoras, aceitar o trabalho pesado que lhes era imposto dentro e, às vezes, fora de casa, além de naturalizar os abusos masculinos, pois, como aponta Foucault (2023, p. 134), "(...) o corpo [sobretudo o corpo da mulher] é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações".

---

[48] O desenvolvimento do capitalismo por volta do século XIV, criado a partir de estratégias da elite feudal (igreja e as classes proprietárias de terras e comerciantes) em respostas às lutas do proletariado rural e urbano que colocou se domínio em crise. Desta forma, a elite feudal sufoca as demandas por liberdade não somente com violência, mas também criando um novo sistema de produção que exigia uma concepção diferente do trabalho com formas mais intensas de exploração. As mulheres, em muitas sociedades pré-capitalistas eram reconhecidas como detentoras de poderes da natureza, tendo capacidade de proporcionar a vida e a morte e descobrir as propriedades ocultas das coisas, nesse viés acabavam por se tornar uma ameaça a tentativa capitalista de construir um mundo mais racionalizado e mecanizado para uma disciplina de trabalho (Federici, 2019, p.65).

Toda essa violência não teve fim nem na Europa e nem nas Américas, quando o estado decretou o fim das caças às bruxas e a abolição da escravidão negra ou ameríndia. Ao invés disso, a caça foi normatizada por meio de estratégias de controle que incluíam esterilização forçada de mulheres de grupos minoritários, controle do que foi chamado de promiscuidade sexual feminina, a internação por doenças mentais e outras práticas que se diversificavam no mundo ocidental com o intuito de torná-la um corpo dócil.

Os exemplos acima citam violências físicas, porém não se excluem outros tipos de violência com o intuito de precarizar a vida da mulher, como por exemplo a pobreza resultante de cortes em políticas públicas de bem-estar, entre elas: emprego, leis trabalhistas que resguardam os direitos das mulheres durante períodos de gravidez, direitos a serviços sociais, a serviços de saúde, a educação infantil e creche. Ademais, a criminalização do aborto faz com que a mulher não tenha o livre arbítrio para definir sobre seu corpo e se está apta ou não a cuidar de uma criança. É preciso ressaltar que, em diversos países, incluindo o Brasil, a estrutura social ameniza a deserção da paternidade[49] e massacra a mulher que queira fazer um aborto ou abandone uma criança.

Então, a partir desse entendimento histórico da atuação do dispositivo do patriarcado, podemos nos ater como esses discursos patriarcais, constantemente reafirmados na sociedade, constrange e objetifica a mulher que dança no Cacuriá de Dona Teté, transportando seu corpo para um imagético da hipersexualização por estar ali dançando, se divertindo e rebolando de forma sensual.

Essa estereotipação dos corpos das dançarinas as coloca em situações de violência, expostas a sofrer assédios, coadunando com o depoimento de outra dançarina que diz já ter sofrido assédio durante a apresentação do cacuriá, quando perguntada sobre constrangimentos já sofrido por dançar no Cacuriá de Dona Teté.

> Sim. Desde assédio, assim… Assédio mesmo, de pessoas que por ignorância, por machismo mesmo estrutural, escancarado. É, quando viam a gente dançando, ou durante a apresentação ou depois, chegavam achando que o fato da gente tá dançando rebolando, de a gente tá mostrando nosso lado mais sensual, dava a eles o direito de acharem donos, de se acharem nesse lugar de “Ah, ela tá ali se rebolando eu posso chegar e tomar gosto “, entendeu? “Ela gosta, ela quer isso, senão ela não estaria ali”. (Deuzima).

[49] A deserção da paternidade ou ausência paterna faz parte da história do Brasil e tem raízes trazidas desde o período colonial, na qual crianças, frutos de relações extraconjugais e/ou de violência, eram rejeitadas por seus pais e sendo consideradas bastardas. Além disso, as mães eram mulheres socialmente marginalizadas por condição econômica, raça e idade (Oliveira, 2015).

Dançando, o temor ao assédio é encontrado como resposta na mesma pergunta, em outros depoimentos de dançarinas.

> Constrangimento não. Não sei se é exatamente um constrangimento. Quando eu comecei a dançar cacuriá lá na década de 90, a gente sempre dançava em alguns lugares que a gente ficava constrangida em dançar. Tem uma música que a gente chama o público para dançar, então sempre a gente ficava com receio de alguns meninos que sempre vinham já com uma intenção a mais de querer ficar dançando com a gente. Então o constrangimento mais é nisso. (Cristiane).

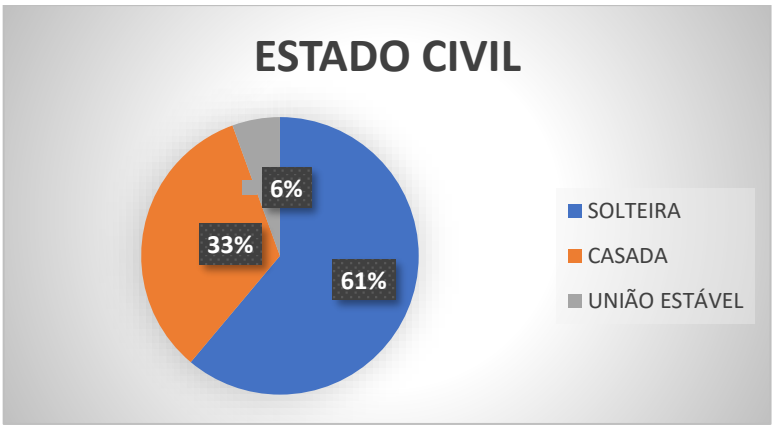
Ou mesmo a violência direta, invadindo os corpos das mulheres com assédios e importunação sexual, como o caso da outra dançarina que relatou se sentir constrangida com o assédio do público:

> Homens assistindo à apresentação que passou a mão na minha bunda (Cleia).

Além da objetificação do corpo da mulher dançarina de cacuriá que a sujeita a múltiplas violências, dentre elas o assédio e a importunação sexual, a cultura machista, que compõe uma das linhas do dispositivo do patriarcado, não está somente no âmbito externo (nas ruas) ou ainda, na relação com estado, ela está presente também no núcleo familiar, na sujeição da mulher e a liberdade do homem. Em outras palavras, agindo dentro das relações internas, no âmbito doméstico e cotidiano. Tradicionalmente, ao homem, graças ao seu salário, cabe o poder de supervisionar o trabalho doméstico não remunerado da mulher, utilizando as mulheres e esposas como serviçais. Além disso, o acesso indiscriminado ao corpo e a sexualidade da mulher, somado à vigilância e posse do corpo feminino.

Dentro do âmbito interno, na relação com a família, maridos ou namorados, os depoimentos das dançarinas entoam situações de cerceamento. Como foi possível visualizar dentre as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2023, que eram casadas ou estavam em regime de união estável (39% das dançarinas, de acordo com o gráfico abaixo).

Gráfico 1: Estado civil das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, 2023



Fonte: elaborado pela autora, junho de 2023.

Entre várias dançarinas casadas, encontramos relatos muito parecidos sobre o preconceito e/ou constrangimento que experienciam quando comentam que dançam no Cacuriá de Dona Teté, além da possibilidade do fato de dançar cacuriá ser um incômodo para seus maridos. Como a exemplo:

> Nossa, tua mulher dança cacuriá e tu deixa? Meu Deus, cacuriá é um esfrega, esfrega. Cara, acho que não dava pra mim! (Daiana).
>
> "Ah, é cacuriá, teu marido deixa?", "Tua esposa deixa tu dançar, ficar se esfregando em outro homem?" Geralmente é esse tipo de fala que a gente ouve. (Renata Harrison, 2023)
>
> Eu já sofri preconceito assim, quando eu falo pra alguém que eu danço no cacuriá a primeira pergunta que as pessoas fazem pra mim é "Teu marido deixa?"(risos) (Imira Brito).
>
> "É... tem pessoas que falam pro meu marido "Ah, tua mulher dança cacuriá? Tu deixa ela dançar e ficar se esfregando com outro homem?" (Cleia).

Esses relatos revelam uma certa normalidade nesse discurso cerceador, ou seja, na tentativa de tornar as mulheres submissas às vontades dos seus companheiros. Segundo Heleieth Saffioti (2015), um dos núcleos vitais do patriarcado reside "no controle da sexualidade feminina, a fim de assegurar a fidelidade da esposa a seu marido", como se o casamento fosse um contrato de domínio ao corpo do outro, tendo sua vontade validada pelo vínculo matrimonial.

De acordo com Silvia Federici (2019), a sexualidade das mulheres também se configurava, e ainda configura, como uma problemática ao longo do mundo capitalista, pois ao mesmo tempo foi vista como uma ameaça social - quando o amor ou encanto feminino poderia

destruir a coesão do clã patriarcal, e uma poderosa força econômica – procriando filhos que vão servir como mão de obra para a exploração capitalista. Então, a sexualidade das mulheres precisava ser controlada num contexto matrimonial e para fins de procriação.

> O capitalismo reintegrou na esfera do comportamento social aceitável para as mulheres foi uma sexualidade dócil, domesticada, instrumental para a reprodução da força de trabalho e a pacificação da mão de obra. No capitalismo, o sexo só pode existir como força produtiva a serviço da procriação e da regeneração do trabalhador assalariado/masculino e como meio de pacificação e compensação social pela miséria da existência cotidiana. (Federici, 2019, p. 68).

Além das relações matrimoniais, a sexualidade feminina fora do casamento, ou seja, fora dos controles masculino e institucional, também foi considerada ameaça ao sistema capitalista e um perigo social, pois colocava em risco a disciplina do trabalho e a manutenção das hierarquias de classe.

Factualmente, no Brasil, as relações familiares e conjugais são de subjugação da mulher, com legislações que impediam a independência da mulher, como a exemplo do código civil brasileiro de 1916, no qual mulheres casadas eram consideradas relativamente incapazes e proibidas de trabalhar sem a permissão do marido, ou mesmo a utilização do argumento de "legítima defesa da honra" para a defender homens em casos de feminicídio. Outrossim, a utilização de discursos religiosos e acerca da moral também se somaram para a colocação da mulher e esposa como subordinada ao marido.

Toda essa experiência de cerceamento e subjugação da mulher brasileira se reflete também nos discursos que versam acerca do direito e dominação do marido ou companheiro, sobre o corpo e vontade da esposa ou companheira. Esses relatos reforçam o exposto anteriormente sobre a tentativa de controle da sexualidade feminina dentro e fora do casamento.

Cabe ressaltar que essas impressões também foram encontradas em outros relatos dados por entrevistadas que não eram casadas no período da pesquisa, mas que já passaram pela mesma situação com ex-maridos ou namorados.

Observamos também que a ideologia patriarcal não se apresenta somente nos homens. Como falamos anteriormente, o patriarcado é um dispositivo que funciona como mecanismos institucionais, físicos e administrativos, e estruturas de conhecimento que potencializam e mantêm o exercício de poder dentro da sociedade. Então, o patriarcado, e os discursos patriarcais não são reproduzidos somente pelos homens, mas também mulheres são comumente vistas reproduzindo discursos opressores e sustentando essa teia de discursivização machista.

> Obviamente, homens gostam de ideologias machistas, mesmo sem sequer ter noção do que seja uma ideologia. Mas eles não estão sozinhos. Entre as mulheres, socializadas todas na ordem patriarcal de gênero, que atribui qualidades positivas aos homens e negativas, embora nem sempre, às mulheres, é pequena a proporção destas que não portam ideologias dominantes de gênero, ou seja, poucas mulheres questionam sua inferioridade social. Desta sorte, também há um número incalculável de mulheres machistas. E o sexismo não é somente uma ideologia, reflete, também, uma estrutura de poder, cuja a distribuição é muito desigual, em detrimento das mulheres. (Saffioti, 2015, p. 37).

Dessa forma, podemos observar que o patriarcado se constitui como uma ideologia de gênero, no qual só existem dois gêneros e cada um deste são compelidos a desempenhar papeis que são engendrados e administrados pela vigilância da sociedade. Então, as mulheres são socializadas a desenvolver comportamentos apaziguadores, recatados e cordiais, ditos "femininos" [50], enquanto ao homem cabe o lugar do poder, da razão e, quando se trata do contexto envolvendo sexualidade e sensualidade, que é apresentado no cacuriá, desinibidos, caçadores e infalíveis.

No Brasil, nos últimos anos, com o crescimento de Igrejas fundamentalistas cristãs, e o crescimento da extrema direita no país, inúmeras mulheres passaram a reproduzir discursos machistas em veículos de imprensa, bem como em redes sociais. Então, a dança do cacuriá, os corpos que estão ali dançando são classificados também pelo olhar cultural desse público que acata esses cerceamentos históricos e reproduz veementemente discursos que cerceiam mulheres.

No depoimento de uma das dançarinas que atua no ramo de beleza e estética, com muito contato com mulheres, nos revela sobre as diferentes perspectivas que são vistos os homens que dançam, das mulheres que dançam. Os relatos reforçam a discursivização sobre como o corpo da mulher deve se portar aos olhos da sociedade.

> Eu posso falar porque eu trabalho com mulheres todo dia e, quando elas falam dos meninos "Ah, eles são lindos, são maravilhosos" e quando é a gente dizem "Ah, eu não sei... ficar se esfregando lá. Tu não fica com vergonha? E não sei o que...". Então tem toda um contexto quando passa pra gente mulher. (Daiana)

Adito aqui, para finalizar, como o dispositivo do patriarcado atravessa homens e mulheres, uma perspectiva pessoal que atravessou meu corpo em um dos meus relacionamentos homoafetivos, pois uma antiga companheira, assim que iniciamos nosso relacionamento, me colocou que "mulher dela não dançava nessa dança que fica se agarrando com os machos.".

---

[50] O comportamento dito "feminino" ou mesmo a feminilidade é construída. Segundo Simone Beauvoir, ainda na infância a menina é condicionada a adotar o que é assentado como feminilidade, é ensinada a tornar-se um objeto em vez do sujeito para agradar os outros, em especial os homens e renunciar à sua própria autonomia (Mccann, Hannah et al, 2019).

3.3.1 Uma perspectiva diferente sobre os discursos que versam sobre as dançarinas e os dançarinos do cacuriá

Das dançarinas perguntadas sobre "se há diferença como são vistos os homens que dançam cacuriá das mulheres que dançam o cacuriá?", todas as dançarinas relataram os depoimentos acima, que os homens são vistos como "os garanhões", exceto uma: a dançarina que participa do Cacuriá de Dona Teté desde o final da década de 1980, com mais de 35 anos dançando initerruptamente no grupo. Ela respondeu:

> Eles veem, mais assim, diferença nos homens. Porque eles acham que o homem que rebola, que vai até no chão, não é homem. E não tem nada a ver, porque o cacuriá é uma dança muito sensual. Então ela provoca, é uma dança essa provocante não é nada de imoral. É muito é sensual. Eu não sei ainda rola muito agora, mas rolava muito disso, das pessoas acharem que os homens que dançavam cacuriá eram todos viados. E as mulheres eram sapatão (risadas). Eu fui chamada várias vezes de sapatão porque eu dançava cacuriá. (Ayckran).

Cabe aqui dar uma ênfase à fala dela, pois ela agrega percepções mais antigas sobre a manifestação cultural do cacuriá e que, além disso, pode nos apresentar uma breve visão acerca de estereótipos que foram modificados com o tempo na sociedade maranhense.

Como já falamos anteriormente, o patriarcado manipula como os determinados gêneros devem se portar na sociedade, porém essas formas de dominação estão sempre em constante atualização. Ao refletir sobre o depoimento da dançarina Ayckran, sobre os dançarinos serem considerados "viados", homossexuais, pois estavam rebolando, revela referências de quais ações e atitudes os homens deveriam apresentar em sociedade para serem considerados "machos".

No final da década de 1980, e início da 1990, existia grande ressalva sobre homens que dançavam e rebolavam, não somente no Maranhão, mas no Brasil. Para o contexto do cacuriá, nessa mesma temporalidade, encontramos depoimentos parecidos, coordenados com o da dançarina. Segundo Domingos Tourinho *apud* Rodrigues (2015, p. 40) "O que nos fez gostar muito do cacuriá foi essa coisa de romper preconceitos e barreiras. O grupo era tido com reservas em alguns lugares, pois tinha homens rebolando e muitas mentes eram bloqueadas".

Os discursos que versam sobre o homem que rebola ainda resistem na sociedade brasileira, como nos exemplifica a autora Isabel Marques (2007, p. 20) sobre a aceitação das danças no universo escolar "... não são poucos os pais de alunos (gênero masculino), e os próprios alunos, que consideram dança "coisa de mulher".

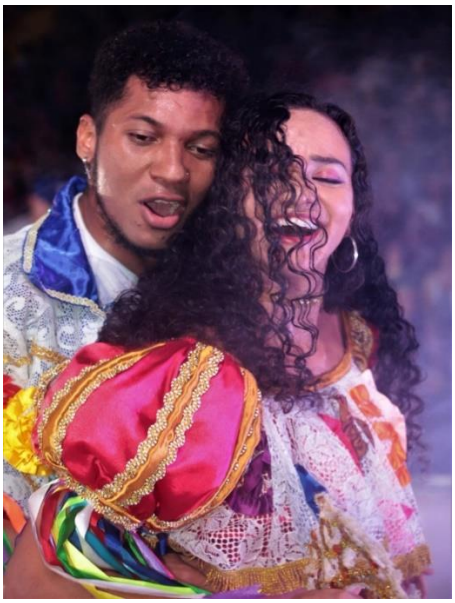
Entretanto, com a constante mídia em grupos artísticos, principalmente musicais, na qual os homens aparecem rebolando, como por exemplo nos trios elétricos baianos ou nos funks cariocas, houve uma aceitação maior dos dançarinos. Todavia, essa aceitação da dança e do rebolado nos homens é condicionada à performance "viril" ou masculina, que encontramos com frequência nas letras das músicas desses gêneros musicais.

Ainda sobre o depoimento da dançarina Ayckran, ela comenta que já foi chamada de "sapatão" por dançar cacuriá. Essa declaração, encontrada somente no depoimento dela, pode estar refletindo preconceitos com corpos que apresentam performatividades sexuais e de gênero consideradas fora da margem, por discursos conservadores e patriarcais. Uma outra demonstração de ataque às mulheres que se apresentam de forma indesejável ao discurso dominante.

3.3.2 Discursos patriarcais e memórias da pesquisadora

Coadunando com as falas das diversas dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, eu, ao longo da minha trajetória na dança do cacuriá, por várias vezes já fui classificada pelo olhar do outro como uma mulher fácil, puta e hipersexualizada. Já fui abordada por um amigo, que não se constrangia nada em me dizer, que em conversa com outros homens, diziam "Ah, tu é amigo dessa menina do cacuriá? Eu já toquei muita punheta pensando nela". Além disso, dos meus 13 aos 17 anos, período que ainda estava na escola, e já dançava no elenco do grupo, por várias vezes me senti constrangida com piadas sobre eu dançar cacuriá, sempre relacionada à ideia de que os homens dançarinos só estavam ali para se aproveitar de nós mulheres ou mesmo que o que eu dançava era macumba.

Figura 7: Eu dançando cacuriá com meu par, ano 2022



Fonte: Acervo da autora.

Durante final da década de 1990, e no início da década de 2000, por diversas vezes meu par, companheiro de dança masculino, teve que me "proteger" de assédios, quando pessoas entravam na roda da manifestação cultural, ele me dizia "Luana, fica aqui atrás de mim!", pois alguns homens tentavam passar a mão em nós, dançarinas, ou mesmo nos agarrar. Lembro que, no início da década de 2000, durante uma apresentação do Cacuriá de Dona Teté em um bairro da capital São Luís, uma das dançarinas foi puxada da roda no meio de uma música, na metade da apresentação do Cacuriá de Dona Teté, por um grupo de homens adultos e adolescentes para ser assediada, o que fez com que alguns dançarinos fossem discutir com o grupo assediador e a apresentação do cacuriá parasse naquele momento.

Felizmente, já em meados da década de 2000, com o avanço das discussões sobre assédio, o protagonismo de diversas mulheres contestando a violência e conquistas das legislações brasileiras que versam sobre violência contra a mulher, além de violência doméstica, atualmente não vemos essas mesmas reações durante apresentações, o que não significa que não possa acontecer. Entretanto, essas marcas e acontecimentos precisam estar em nossa memória, para que não retrocedam diretos e conquistas.

Queria acrescentar que, algumas vezes, me senti diminuída ou mesmo dotada de pouco conhecimento e inteligência, por estar ali participando de um grupo de manifestação da cultura popular, como é o Cacuriá de Dona Teté. Em minhas memórias, resgato que, algumas vezes, fui entrevistada e alguns jornalistas/entrevistadores ficavam por vários minutos me explicando

o que iriam perguntar, me dizendo que eram perguntas simples e fáceis, e, muitas das vezes, sugerindo o que eu deveria responder.

Outrossim, aditar, nesse breve e doloroso relato sobre discursos de poder que atravessaram meu corpo que dança cacuriá, e gosta de estar nesse lugar, que a própria instituição acadêmica (Universidade), por várias vezes, durante minha formação, me fez sentir que a minha bagagem de dança, acumulada nos terreiros populares, era menor e menos importante que os saberes de dança eurocentrados, refletindo sobre o já dito anteriormente sobre discursos e danças negras.

3.4 Do discurso à violência sobre a mulher que dança

Na dança do Cacuriá de Dona Teté é possível perceber que inúmeros discursos de cerceamento atravessam os corpos das dançarinas e são um espelho da sociedade machista e patriarcal em que estamos inseridas. No Brasil, a violência contra a mulher se configura como um problema de saúde pública. Segundo dados do IPEA (Anexo E), Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, no ano de 2018, a cada duas horas uma mulher é assassinada no Brasil e as mulheres negras têm risco 1,7 % maior de sofrerem homicídio que mulheres brancas. Porém, não é somente dos homicídios que nós mulheres temos medo. O receio do assédio e do estupro é constante, pois o IPEA também estima que, no Brasil, ocorram cerca de 822 mil casos de estupro por ano e que 20% deles sejam de mulheres.

Ao longo dos últimos anos, como é possível observar na fala da dançarina Cristiane, já citada acima e corroborada por mim enquanto dançarina, os casos de assédios diretos durante as apresentações do Cacuriá de Dona Teté reduziram, porém outros tipos de agressão e cerceamentos são reflexo de uma sociedade que tenta domesticar corpos femininos e, aquelas que não se deixam cercear, sofrem com outros tipos de violência. Como encontramos na reportagem realizada, pela TV UFMA, no início de junho de 2024, quando um dos dançarinos sofreu uma agressão física durante a apresentação, por conta da tentativa de convidar uma mulher para participar da dança.

QR CODE 5 – TV UFMA

Fonte: Hospedado no *Youtube.*

Na reportagem, vemos o relato do dançarino Herick Diniz que sofre uma agressão ao tentar convidar uma mulher da plateia para dançar, pois seu companheiro (marido) não aceita e revida com violência, que pode nos oferecer uma noção que o machismo e a violência contra a mulher também envolvem as mulheres que assistem o cacuriá. Ainda na segunda parte da reportagem temos a dançarina comentando que sofreu com a violência por parte de companheiro, pois o mesmo tentou-a impedir de dançar cacuriá.

Podemos observar que essa tentativa de cerceamento (a proibição de dançar cacuriá) por parte dos companheiros afetivos é um relato comum das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté em consonância com o depoimento abaixo:

> Sim, (....) quando eu namorava com ele. Ele não gostava, inclusive porque quando eu cheguei no cacuriá, 1 ano depois eu conheci Iran que é o meu par até hoje, né? Aí nos primeiros anos a gente ficou muito próximo de dividir tudo assim. A gente se falava todo dia sobre coreografias e tudo, aí isso causou um ciúme. Aí quando ele viu a gente ensaiar, ele já levou pra outro lado. Ele disse que só continuaria comigo se eu saísse do cacuriá e aí foi. Mas acabou que não deu certo também e eu não saí do cacuriá. (Daiana).

Ou, ainda no relato abaixo, encontramos o envolvimento do companheiro e também da família na tentativa do cerceamento, observando o dispositivo do patriarcado atuando em rede, ou seja, afetando não somente os homens, mas também as mulheres da família.

> Já. Inclusive a família também. Foi até no tempo do São João que eles viram, né, Eu dançando. Eu tentei explicar, eu tentei trazer eles pra cá, para o Laborarte, pra eles conhecer, só que eles falaram que além de ser uma dança muito imoral, era uma dança que todo tempo tava se esfregando e pediram para que ele terminasse o relacionamento comigo…. pesado. (Pollyana).

No próximo relato, a tentativa de manipulação para não frequentar os ensaios e para que a dançarina saia do grupo.

> Impedir totalmente não, mas já fez comentários que já tava na hora de eu sair do cacuriá, que não era mais pra mim, que eu já tinha não sei quantos anos que já tava na idade de sair, né. Que eu já tinha passado muito tempo no cacuriá e que eu não deveria mais ficar. Então, assim, meu relacionamento passado foi muito sobre isso também. De não

> querer me acompanhar, de tipo “Ah, tu não vai na oficina hoje”, “Tu não vai no ensaio hoje”, muitas vezes eu faltei justamente porque a pessoa ficava dizendo que não era para eu vir. Então eu ficava ali tentando fazer os gostos da pessoa. (Renata).

E neste:

> Sim. Eu já tive esse parceiro que me impediu de dançar. Eu já cheguei a sair do cacuriá. é a prova disso, porque eu já fui coagida. Foi, tipo, eu fiquei gestante, eu fiquei grávida ele falou isso, e quando a gente fica grávida as pessoas colocam a gente nessa situação e aí aconteceu isso, né? (Imira).

Esse último relato enfatiza a relação da sociedade como a mulher grávida, revelando a “vulnerabilidade” dessa mulher, pois se de um lado temos uma sociedade capitalista que tenta de todas as formas repelir e discriminar a mulher grávida do campo de trabalho, do outro temos sujeitos que se aproveitam dessa vulnerabilidade emocional, psicológica e também financeira para impor suas convicções machistas. Além disso, há o temor da deserção paterna da criança que está para nascer em um Brasil que historicamente relevou o número elevado de abandono masculino dos filhos[51.] Outrossim, ser mãe solteira na sociedade brasileira, com todas as dificuldades para educar, cuidar e sustentar uma criança, além do preconceito destilado às mulheres que são mães solteiras não demarcam espaços simples para essas mulheres.

Como pode também ser observado no depoimento de outra dançarina.

> Dancei grávida que foi uma coisa muito linda, dancei até o oitavo mês de gestação, depois, quando a minha filha tinha 1 ano de idade, eu ainda dançava e eu fui colocada contra a parede com a seguinte frase “Ou você sai do cacuriá ou te largo”, né? E eu tinha uma ideia de família para minha filha, que eu queria muito, eu precisava naquele momento que fosse muito diferente da minha. (Deuzima).

A dançarina acima assume que, naquele momento, quando tinha 20 anos de idade, precisou sair do grupo do Cacuriá de Dona Teté, retornando anos mais tarde, pois tinha expectativas e sonhos de uma família que tivesse a configuração da tríade: pai, mãe e filho; que fossem diferentes da sua experiência pessoal na infância.

No Brasil, nos últimos anos, há um aumento dos lares monoparentais chefiados por mulheres, segundo Oliveira (2015), em virtude das novas concepções da vida em sociedade,

---

[51] deserção da paternidade oriunda do não reconhecimento da/o filha/o com negação do estabelecimento de filiação no registro civil de nascimento significa embrenhar-se no Brasil profundo, do século XVIII, com raízes trazidas desde o período colonial, quando já se encontram relatos e registros de não reconhecimento de crianças por seus genitores masculinos, que rejeitavam filhas/os. Alguns porque eram fruto de relações extraconjugais, portanto, consideradas crianças espúrias, *bastardas,* filhas ilegítimas, deixadas às mulheres criadeiras. As mães eram mulheres modestas, pobres, negras, condenadas moralmente por serem solteiras, sem família, que prestavam serviços sexuais aos patrões e senhorios, os quais, ao engravidarem [-nas], as rejeitavam (Bandeira, 2009).

bem como o aumento do número de divórcios, então há algumas mulheres assumindo esse protagonismo da criação e educação dos filhos sozinhas, porém ainda são exceções, pois, ainda segundo Oliveira (2015), “mulheres assumem o protagonismo dessa ausência e acabam sendo vítimas das construções e delimitações dos papeis de gênero”.

Todos esses depoimentos oferecem, através da perspectiva das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, um relevante relato para compreender como esses discursos afetam suas experiências dançante, além de afetá-las como mulheres dentro de suas famílias, no trabalho e na sociedade maranhense.

Todavia, por mais que os discursos racistas e patriarcais alcancem esses corpos, de algum modo essas dançarinas resistem formando um contrapoder a esses discursos, que se tornam possibilidades de experiências outras para diversas mulheres, fazendo com que a dança se configure como espaço de empoderamento feminino.

CAPÍTULO 4

EU, A MULHER QUE REBOLO: DISCURSO PATRIARCAL E EMPODERAMENTO DA MULHER NA DANÇA DO CACURIÁ

Num pé de caju, fiz um cajual
Num pé de caju, fiz um cajual
Eu não tenho medo de me apresentar
Com essa galera dançando cacuriá. (domínio público)

Os corpos das mulheres que fazem parte da dança do Cacuriá de Dona Teté quebram barreiras constantemente. Sempre que colocam o figurino da manifestação cultural cacuriá, são tragadas por uma teia discursiva (como vimos no capítulo anterior) que se constitui pelo entrelaçamento do constrangimento, da tentativa de controle e das mais diversas violências. Porém, entre cerceamentos e violências, elas resistem e existem! Nesse processo de "rExistir", seus corpos rebolativos e dançantes questionam os saberes perpetrados socialmente sobre o lugar da mulher na sociedade e sua objetificação, questionando a ideologia patriarcal e se empoderando dos seus corpos. Elas conseguem transformar, assim como na música, essa ação de rebolar, que parece pequena como um caju, em uma seiva capaz de transportar forças e coragem para outras mulheres, como em um cajual.

Então, neste capítulo, vamos ao encontro das epistemologias feministas negras, tendo em vista que, das mulheres entrevistadas, 100% se autodeclararam pretas ou pardas e estão inseridas em contextos diversos de violência, pois são corpos que estão submetidos a castrações diversas, desigualdades de gênero, raça e classe. O processo de refletir, junto ao feminismo interseccional, se configura como a melhor opção para compreender as lutas contra a opressão e a postura de insubmissão aos discursos opressores e às coerções do poder. Nesse viés, se faz importante compreender o que é colocado nesta pesquisa como empoderamento e como este se constrói no corpo das mulheres que dançam no Cacuriá de Dona Teté, articulando as falas das entrevistadas com as pesquisadoras Joice Berth (2019) e Sardenberg (2006).

Por fim, neste capítulo da pesquisa, concebo o rebolado como questionador dos discursos patriarcais, percebendo que a ação de rebolar, sobretudo na dança do Cacuriá de Dona Teté, é uma prática libertadora e de resistência para essas mulheres. Além disso, esse ato de rebolar é capaz de influenciar outras mulheres à experiência de exploração de seus corpos para além dos cerceamentos discursivos da nossa sociedade brasileira, enraizadamente patriarcal.

4.1 *rExistir* por meio da dança: a dança do cacuriá e epistemologias feministas negras.

Para analisar a dança do cacuriá e o empoderamento feminino que tem se construído nessa manifestação cultural, se faz necessário também refletir sobre diversas considerações que já foram realizadas por feministas negras sobre as múltiplas lutas de emancipação do corpo da mulher, sobretudo da mulher preta. O ativismo feminista, realizado por mulheres negras, agrega, na sua reflexão, o questionamento das normatividades, cerceamentos e doutrinação basilares em um projeto civilizatório com heranças brancas e patriarcais.

Em vista disso, em uma pesquisa que fala quase que integralmente sobre mulheres negras, cruzar as desigualdades de gênero, raça, geração e classe é compreender que os corpos dessas mulheres estão marcados por diversas marcas de discriminação e controle minucioso. Sendo assim, é por meio do feminismo interseccional, que não está vinculado somente ao sexo, mas também atravessado por outras opressões (como as que pudemos acompanhar no capítulo anterior por meio dos relatos das dançarinas do cacuriá), que podemos traçar discussões que alcancem, com mais especificidade, os corpos das mulheres não-brancas e dançarinas de uma dança negra, evidenciando de forma mais complexa as encruzilhadas de ordens e sentidos que afetam nossa experiência social, marcada profundamente por diversas opressões.

Historicamente, a partir da década de 1980, várias feministas negras, entre elas as estadunidenses Angela Davis[52] e Bell Hoks[53] e, no Brasil, Lélia González, denunciavam que os movimentos feministas das mulheres brancas, principalmente as privilegiadas de classe média, não abarcavam os anseios das mulheres negras[54]. Lélia González, pesquisadora e intelectual negra brasileira, ainda na década de 1980, coloca que, no movimento feminista, as mulheres negras são descoloridas, desracializadas e colocadas em uma dimensão popular, sem levar em consideração as desigualdades já inerentes de raça e classe. González também traz saberes que contribuem muito nas discussões sobre a necessidade de os sujeitos, que já são subordinados historicamente, poderem falar por si próprios. Nesse processo, a intelectual e pesquisadora inicia uma subversão dos valores acadêmicos e científicos, incluindo, na sua atividade de produção escrita, sua própria narrativa como mulher negra no Brasil e, a partir daí, propõe uma modificação no sistema de etnografias dos seus pares, pois agrega a importância das experiências e observações serem construídas pelo próprio sujeito.

Sobre a discriminação de gênero, raça e classe no Brasil e na América Latina, consideramos:

> Dentre a estrutura das profundas desigualdades raciais existentes no continente, a desigualdade sexual está inscrita e muito bem articulada. Trata-se de uma dupla discriminação de mulheres não brancas na região: as americanas e as ameríndias. O caráter duplo de sua condição biológica – racial e/ou sexual- as torna as mulheres mais

[52] Angela Davis é ativista, pesquisadora e professora estadunidense. Teve seu reconhecimento a partir da década de 1960, por seu trabalho no direito civis negros, especialmente nos Panteras Negras. (Maccann, 2019)

[53] Bell Hooks é uma aclamada intelectual negra, teórica feminista, critica cultural, artista e escritora. (Maccann, 2019)

[54] Mulheres não brancas, tendo em vista que Lélia González abarca aqui também as ameríndias. Grande parte do material acadêmico feminista durante o que é chamado de primeira e segunda onda do Movimento de Libertação das Mulheres, aguçado nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, foram escritos por mulheres brancas de classe média ou alta. A luta dessas mulheres brancas muitas vezes ignorara outras vivências como as das mulheres negras, que passaram por experiências históricas degradantes como a escravidão, onde a mulher negra não era vista nem com ser humano, e sim como animal.

> oprimidas e exploradas em uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. (González, 2020, p. 145).

Para compreender como o gênero se constitui como uma dupla discriminação, é importante visualizar que o racismo no Brasil, de um modo geral abrangendo homens e mulheres, se constitui como uma construção ideológica reforçada por um conjunto de práticas discriminativas que se perpetuaram na sociedade mesmo após a abolição da escravatura, beneficiando determinada classe social. Destaca-se que a eficácia discursiva e estrutural do racismo é dada pela internalização por parte dos seus atores, tanto os beneficiados quanto dos prejudicados.

Além do racismo como construção ideológica, o modelo econômico adotado no Brasil e o tipo de modernidade que decorre dele, segundo González (2020, p. 133) "conservador e excludente, devido aos seus efeitos de concentração de renda e benefícios sociais" demonstram que a estrutura estatal brasileira mantém os negros em um arranjo socioeconômico exploratório e nas classes baixas, aditando também o preconceito de classe que só reforça as questões de alteridade.

Entretanto, mesmo a discriminação racial e a exploração de classe se constituindo como um modelo comum a homens e mulheres pertencente a um grupo étnico subordinado, no caso da experiência negra pautada em violências históricas sofridas com a escravidão, os homens não-brancos também reproduzem as práticas sexistas do patriarcado dominante.

Logo, podemos observar que o feminismo interseccional é um caminho para questionar e tentar desestruturar pensamentos hegemônicos machistas, racistas e preconceituosos que vigoram nas estruturas de poder, propondo, principalmente em relação ao feminismo, novas práticas que se configurem como atitudes de quebra da opressão.

Diante do acima exposto, buscando lógicas de empoderamento dadas pelas dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, e não pautadas em sistemas ideológicos tradicionais que perpetuam um raciocínio e valores da cultura ocidental branca, insisto na importância de nós, dançarinas, contarmos nossas histórias, pois nós conhecemos nossas vivências como mulheres negras/pardas nesse sistema patriarcal. E, assim, nos reconhecendo como sujeitos dentro dessa comunidade que historicamente foi excluída (mulheres não-brancas, participantes de uma dança negra, que não estão no ápice da pirâmide de classe social no Brasil) e que, a nível de construção de conhecimento científico, sempre teve alguém para falar em nosso lugar.

> (...) inexistência de um lugar imparcial por trás da ciência e, assim, partindo da crença de que cada conhecimento é um fruto de trocas e elaborações feitas por sujeitos localizados, conceber o mundo pelo viés de intelectuais negras contribui para

> percebermos nossos pontos cegos enquanto sociedade que normatiza a visão de pessoas brancas. (Louback, 2022, p. 54).

Desse modo, estando atenta às demarcações realizadas pelos produtores de conhecimento hegemônicos, pautados num viés eurocêntrico, encontramos no olhar interseccional um lugar que, para a contemporaneidade, pode traduzir vivências que foram silenciadas, histórias que foram e são subjugadas pela história única, além de novas narrativas para reconstruir lugares ou novas possibilidades de construção científica.

À vista disso, González (2020) nos apresenta três estereótipos da mulher negra que operam com chave para o mito da democracia racial brasileira, noção desenvolvida por Gilberto Freyre nos anos 1930 que se fortaleceu publicamente no Brasil. Segundo González (2020 p.168), "negros são cidadãos como quaisquer outros e, como tais, não estão sujeitos a preconceito ou discriminação" e, para defender esse suposto cenário, são utilizados como provas as imagens de jogadores de futebol e imagens do carnaval. Todavia, esse mito que é ainda hoje largamente defendido por diversas camadas da sociedade brasileira é constantemente sobrepujado pelos dados de violência institucional realizado contra negros, dados sobre a inclusão (ou a falta dela) no mercado de trabalho formal e a remuneração que, contrapondo o mito da democracia racial, expõe a míngua da população negra no país, além de outros dados como nível educacional, moradia digna e índices carcerários.

Retomando os estereótipos da mulher negra ditos por Gonzáles, temos a doméstica, a mãe preta e a mulata. Esses estereótipos pressupõem a marginalização da mulher negra no país, balizando-a em torno do sentido da predisposição a trabalhos braçais, personalidade extravagante e hipersexualização de seus corpos. Então, como podemos observar, há uma retórica que restringe a mulher negra a esse local de faxineira, servente, prostituta e barraqueira, reduzindo essas mulheres a um papel específico e transformando-as em objeto, sem humanidade.

A partir daí, traço uma pergunta: As dançarinas de cacuriá reforçam esse lugar hipersexualizado da mulher negra? Adentro um terreno escorregadio, mas respeitando e compreendendo todo o pioneirismo de Lelia González em não aceitar um lugar de desumanização que lhe foi imposto através desses estereótipos e, por meio dos seus ensaios, questionando legitimamente o mito da democracia racial e o lugar da mulher negra nessa trama social, proponho, a partir do rebolar na dança do Cacuriá de Dona Teté, a visualização de uma outra estratégia para quebrar esses padrões colonialistas: a insubmissão.

A insubmissão parte da premissa da não aceitação do local que lhe foi destinado, deste modo reinventando sua aparição, se rebelando diante das normas pré-estabelecidas, desafiando

as perspectivas imparciais e tradicionalistas da ciência. A pesquisadora e professora Dra. Ângela Figueiredo nos oferece outro modo de pensar o feminismo interseccional na atualidade, após anos de batalhas e algumas conquistas do movimento negro, além da implementação de novas políticas afirmativas no Brasil, no decorrer dos últimos vinte anos[55]. A autora propõe uma epstemologia insubmissa feminista negra decolonial.

> (...) uma epistemologia insubmissa feminista negra decolonial é aquela que se rebela frente às normas previamente estabelecidas, rompendo fronteiras e colocando os sujeitos que historicamente tiveram a margem no centro da produção de conhecimento, no nosso caso em especial, colocando as mulheres negras no centro da produção. (Figueiredo, 2020, p. 20).

Cabe ressaltar que a autora não abdica do que foi dito anteriormente por outras pesquisadoras tão importantes para o feminismo negro na atualidade, como, por exemplo, Lélia González, mas afirma que, com as novas produções de dados sobre desigualdade de gênero dentro e fora da academia, além das ações de conscientização realizadas por mulheres negras, houve um brotar de movimentos plurais e diversos de mulheres feministas negras.

Outrossim, a própria Lélia reconhece que as lutas e as conquistas que o movimento feminista negro galgou ao longo dos anos fez com que novas perguntas fossem apresentadas, estimulando a formulação de grupos e redes, além de desenvolver a busca por uma nova forma de ser mulher (González *apud* Figueiredo, 2020). Ou seja, não existe uma resposta absoluta nem fórmulas fechadas, o importante seria estar aberto a compreender que existem múltiplas experiências e diferentes formas de combater balizamentos colonizadores vigentes.

Então, pensar uma epistemologia insubmissa feminina decolonial é visualizar que as heranças deixadas pelo colonialismo são enormes e que o projeto civilizatório pautado na exploração, dominação e violência que nossos ancestrais negros e ameríndios vivenciaram, foram capazes de elaborar formas de ser e estar no mundo que não operam dentro das lógicas colonialistas.

> Em um contexto onde muitas vozes foram silenciadas e impedidas de participares na constituição do espaço público, a rejeição de normas que organizam esse espaço, por meio de desajustes e tensionamentos de verdades absolutas, parece contribuir para uma

[55] No feminismo negro realizado nos últimos anos, destacam-se diversas mudanças que contribuíram para a emergência de uma nova epistemologia feminista negra. Nesse contexto, inclui-se as conquistas do movimento negro a partir dos anos de 1980, atrelado às políticas sociais implementadas pelo governo petista, tais como, a expansão do número de universidades públicas e a implementação das políticas de ações afirmativas, possibilitando que um maior número de professores e alunas e alunos negros adentrassem a universidade. A partir do ingresso de discentes negros nas universidades, houve um estimulo a discussão e formação de coletivos negros dentro e fora das universidades, que efetivamente estreitaram laços e alianças com os movimentos sociais, notadamente o movimento de mulheres negras (Figueiredo, 2020, p. 3).

> experiência no espaço coletivo mais política, ou seja mais estética e menos monótona. (Louback, 2022, p. 69).

A partir disso, encabeço a ideia de que a dança do cacuriá, tão rechaçada por diversos discursos machistas e conservadores, age como um exercício de reinvenção, capaz de gerar uma resistência pautada em uma desobediência epistêmica, já que opera dentro dos sentidos marginalizados da dança e cultura negra. Ao pensar essa epistemologia feminista negra que tem relação direta com o conhecimento em si, ou seja, a relação do sujeito e objeto, pude observar, por meio das entrevistas, que as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2023, nos apontam uma consciência de classe em relação ao Brasil e, boa parte delas, levantam bandeiras contra o racismo e a favor da liberdade da mulher fazer o que ela tem vontade, despontando como um movimento feminista insubmisso perante às normas previamente estabelecidas.

Relato das dançarinas sobre as bandeiras que defendem:

> De mulher preta, de mulher plus e defendo também a bandeira LGBTQIA+. (Brenda).

> A bandeira da liberdade, do feminismo, das mulheres serem exatamente o que ela quer ser. Acho que essa é minha principal bandeira, sabe? (Deuzima).

> Eu levanto a bandeira do racismo que é meu principal foco e do feminismo também. (Renata).

> Eu apoio no sentido da questão do racismo, do feminismo, do respeito de cada um ser o que quiser ser independente da sua orientação sexual. É isso, o respeito por todas as lutas. (Cristiane).

Considerando que esses relatos refletem uma consciência da classe em que estão inseridas e suas experiências, não somente na dança, mas na vida, as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté nos oferecem um primeiro olhar sobre esse fazer (rebolar na dança do cacuriá) como uma rebeldia, um não se submeter ao que é socialmente instituído como lugar da mulher (desprovido de autonomia e de humanidade) e, ao mesmo tempo, a construção de um movimento feminista que denota desobediência desses sentidos hegemonicamente construídos e um rompimento com a ideia de corpo útil e dócil. Coadunando com o pensamento de Ângela Figueiredo:

> Somos conscientes de que o feminismo negro historicamente foi e ainda é produzido fora da academia, pois as mulheres negras encontraram na música, na poesia e nas artes em geral uma forma de expressar os seus sentimentos, aprendizados, ensinamentos e reflexões sobre a vida. (Figueiredo, 2020, p. 04).

Ao encontro dessa premissa, defendo que a dança do Cacuriá de Dona Teté vem construindo um movimento feminista fora do ambiente acadêmico que opera em um processo de questionamento das normas civilizatórias presentes no colonialismo histórico e faz com que a dança seja capaz de atualizar e reconfigurar os sentidos do ser mulher na hodiernidade. A dança se configura como potência-política, não somente para quem participa da experiência do dançar, mas também para quem assiste, pois tensiona os locais instituídos para mulher e, nesse caso da dança do cacuriá, o lugar das mulheres negras. Então as mulheres que dançam no Cacuriá de Dona Teté, e que vêm construindo esse tensionamento das regras fora do ambiente acadêmico, experimentam nos seus corpos dançantes o processo de empoderamento, de rompimento com as disciplinas do poder que perpetuam maneiras de sujeição e dominação e que reverberam não somente na sua dança, mas também em seu ser mulher no dia a dia de uma sociedade patriarcal, como é brasileira.

4.2 Empoderamento como arma contra os discursos patriarcais

A palavra empoderamento passou, nas últimas décadas, a ser bastante utilizada, não somente pelo movimento feminista, mas por diversas lutas coletivas e individuais, além de que, nos últimos anos, outras áreas como desenvolvimento econômico, política e até a área de publicidade e propaganda vem se apropriando do termo para a venda de produtos[56]. É importante relembrar que o conceito de empoderamento surgiu primeiramente na *práxis* para depois se constituir como teoria e conceito acadêmico que, segundo Sardenberg (2006) é nesse momento que algumas pautas mais radicais se perdem e ganham uma visão mais desenvolvimentista. Por conseguinte, podemos perceber que, na atualidade, por muitas vezes, esse conceito é utilizado de modo esvaziado ou mesmo fugindo às raízes que o constituíram.

Para compreender o que envolve esse conceito, se faz necessário mirar na etimologia da palavra empoderamento que vem da palavra poder[57], pode-se dizer que significa “dar poder”. Esse poder seria “dado” a grupos que historicamente sofreram com processos de exploração,

---

[56] As autoras como Heck, Nunes (2016) nos apontam sobre algumas mudanças no âmbito da publicidade brasileira, entre elas a fuga de padrões pré-estabelecidos, principalmente de gênero, historicamente utilizados nas campanhas publicitárias (mulher dona de casa, com padrões corporais considerados perfeitos e como serviçal dos homens). Segundo as autoras, essa nova tendência, emergindo em 2014 a partir da ideia do *femvertising*, que definiu que a propaganda pode empoderar a mulher enquanto vende produtos.

[57] No capítulo anterior mencionamos que este trabalho vai ao encontro das perspectivas foucaultinas, deste modo o filosofo Foucault vai pensar esse poder por meio do que ele vai denominar como microfísica do poder, que é capaz de atravessar toda a estrutura social, ultrapassando o nível do poder do Estado (Foucault, 2018).

opressão e dominação, de modo que esses grupos criassem autonomia e pudessem se desenvolver. Segundo a autora Joice Berth (2019), esse processo seria:

> Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história e principalmente de um entendimento quanto a sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que passa a seu redor. (Berth, 2019, p. 18).

Sendo assim, representa a aceitação do sujeito que se é, com toda suas características estéticas, culturais e históricas, de modo a criar novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo a sua volta e, a partir disso, criar ferramentas ou poderes de atuação em benefício do meio em que vive ou de uma coletividade. Então, o conceito de empoderamento se traduz como um mecanismo de luta contra opressões, possibilitando a emancipação política e social.

Então, quando pensamos no empoderamento de mulheres, esse processo se revela como conquista da autonomia, da autodeterminação, envolve a libertação das amarras da opressão de gênero e a opressão patriarcal. Segundo Sardenberg (2006, p. 02), “o objetivo maior do empoderamento da mulher ou empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero”. Deste modo, fazer com que as mulheres possam assumir o controle dos seus corpos e de suas vidas. O empoderamento das mulheres, cabe ressaltar, não tem o intuito de tirar o poder de um e dar para o outro, invertendo a lógica da opressão, mas sim a busca de uma equidade e a eliminação das situações injusta e opressoras.

Desse modo, para pensar como esse empoderamento se constrói nos corpos das mulheres, vamos ao encontro das reflexões de Sardenberg (2006) que nos revela que mesmo o pensamento feminista tendo divergências enquanto o termo, algumas coisas têm se constituído como consenso, são elas:

a) Para uma pessoa se tornar empoderada é necessário que ela esteja em um processo de subordinação, em uma classe oprimida, ou seja, “desempoderada”. Como se configura a relação das mulheres no mundo patriarcal;
b) Ninguém é responsável pelo empoderamento de outrem, pois o processo de empoderamento está relacionado a um ato autorreflexivo de empoderar a si própria. No entanto, é possível haver facilitadoras ou criar condições para que esse processo de autorreflexão e percebimento de si próprio, além do local que se encontra na sociedade, seja questionado;
c) O empoderamento está relacionado com a construção de uma autonomia, assumindo o controle de nossas vidas e tomando decisões importantes sobre si a partir da autorreflexão;

d) O empoderamento se constitui como um processo e não somente um simples produto. As pessoas são empoderadas ou desempoderadas em relação aos outros e relação a si próprias, anteriormente. Não existe um estágio de empoderamento absoluto.

A partir do acima exposto, podemos perceber que os atos que constituem o processo de empoderamento não são simples e muito bem delimitados a todas as mulheres, pois as percepções sobre si mesma e sobre o mundo são subjetivas e em constante atualização com o meio em que se convive. Destarte, para acontecer o processo de empoderamento, a mulher tem que se convencer do seu direito a igualdade, dignidade e justiça.

Para Sardenberg (2006), o empoderamento se reflete então como uma perspectiva que se refere, basicamente, a três aspectos da ação feminina: questionamento da ideologia patriarcal, transformações das estruturas e instituições que reforçam e mantêm essa ideologia e a criação de condições para que ambos sejam feitos pelas mulheres. Logo, pode-se inferir que, através dos depoimentos de todas as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté entrevistadas nessa pesquisa, elas são capazes de reconhecer os lugares destinados a elas na sociedade e questioná-los, referindo-se ao primeiro aspecto da ação feminina para o empoderamento: o questionamento da ideologia patriarcal. Em consonância com os depoimentos a seguir:

> Eu acho que a mulher, eu acho não, eu tenho certeza que a mulher pode tá aonde ela quiser, né? Ela pode tá dançando. Ela pode tá tocando. Eu acho que a gente não pode tá distinguindo "ah, mulher não pode fazer isso". Podemos sim fazer o que a gente quer. Dançar, tocar, cantar, eu não vejo problema nenhum nisso. Então eu acho que é muito… Fazer o que você quer, o que você tem vontade de fazer e não porque as pessoas ficam tabulando "Ah, não pode fazer isso porque é coisa de mulher. Isso aqui é de homem". Acho que são direitos iguais. (Brenda).

> Cacuriá para mim é liberdade, é alegria, é onde a gente pode ser o que a gente quiser ser sem medo. Levanto a bandeira de igualdade para a mulheres e homens poder se expressar ou poder fazer tudo aquilo que deseja, porque determinadas coisas acho que mulher não tem essa liberdade de fazer de expressar aquilo que sente. (Cleia).

> Ali nós estamos dançando e a gente representa toda uma sociedade de mulheres tanto negras, brancas, pardas e onde cada uma pode expressar. Ter seu livre arbítrio de expressar sua dança, seu sorriso, seu sentimento, o teatro, a sensualidade, não voltada para imoralidade, mas sempre essa sensualidade. Sem ser criticada. (Pollyana).

Como podemos ver, as mulheres questionam a ideologia patriarcal principalmente por meio da discussão sobre a liberdade, questionando os locais de opressão dos seus corpos de mulheres que dançam o cacuriá e que têm, no movimento do rebolado e na expressão da sua dança sensual, o seu lugar de se sentir bem, de sentir prazer e de satisfação, entrando em consonância com alguns depoimentos sobre o bem-estar proporcionado pela dança do cacuriá:

> Ah, cacuriá, assim, é minha vida. É uma fonte de energia positiva aonde tira qualquer problema, qualquer estresse é tudo de bom na minha vida cacuriá.
> Cacuriá pra mim é minha alegria, minha paixão. Aqui é onde eu venho que eu consigo extravasar, se eu tô chateada, se eu tô triste, se eu to com qualquer problema, eu venho dançar, né? Eu amo dançar, então quando eu venho pra cá eu sinto uma alegria uma leveza e me ajuda muito. (Ayckran).

Através dessas falas, podemos observar que a sensação de liberdade que a dança do cacuriá é capaz de gerar nesses corpos proporciona bem-estar e, para algumas mulheres, funciona, inclusive, como terapia para as dores e problemas do dia a dia. De todo modo, o que percebo é que todas as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté que entrevistei veem a dança do cacuriá como um local de empoderamentos para mulheres.

> Eu acho que é uma forma sim de a mulher se empoderar dançando e mostrando que ali é uma dança sensual, e mostrando o que sabe fazer rebolando. Sensualizando mesmo, né. Eu acho que é essa forma assim de dançar, de se empoderar, acho que não se deve deixar levar por falas preconceituosas, principalmente de homens, né? (Renata).

> O cacuriá empodera a mulher sim. Eu classifico. E aí… A mulher ela perde a vergonha. Ela perde a timidez. dançando, tá entendendo? Ela não fica aquela coisa, ela não vai dançar cacuriá e fica aquela coisa acanhada. Quando a caixa toca a gente se empodera, já começa a rebolar, já mostra pro povo que a gente tá ali é pra aquilo. (Ayckran).

> Descobri que isso acontecia a partir do momento que a mulher, aqui dentro da brincadeira, é ela que dita o ritmo, coloca os limites, ela é quem diz o que pode e o que não pode, até onde aquele homem pode, de alguma forma, tá brincando com ela. Então, eu acho que isso empodera, fora essa coisa de tu dançar, de soltar o quadril, tu tá num lugar que não tem preconceito, de te permitir ser livre, então isso empodera uma mulher. Traz autoestima também pra ela, a partir do momento que solta o quadril dela, que ela mexe com (palavra de yoga), a energia sexual dela, né? (Imira).

As dançarinas, percebendo o local que a sociedade destina a elas como mulheres negras, e participantes de uma dança negra, de acordo com os depoimentos acima, nos mostram que a dança do cacuriá, neste caso o de Dona Teté, proporciona uma autopercepção corporal diferente da institucionalizada pela nossa herança colonialista, provocando nelas mesmas o questionamento do patriarcado e assumindo, cada uma em seu local de vivência, uma postura de mulher empoderada que questiona as amarras que lhes são impostas.

O segundo aspecto do empoderamento colocado por Sardenberg (2006) é a transformação das estruturas e instituições que reforçam essa ideologia. Percebo que essas movimentações começam a ocorrer a partir do momento em que é possível apresentar outras formas de ser e estar no mundo, que não se constitui somente naquilo que é normatizado e institucionalizado dentro de uma sociedade moldada para o sucesso do dispositivo do patriarcado.

> Hoje eu vejo que muitas pessoas veem o cacuriá de outra forma também. Tem muitas pessoas que já veem o cacuriá sem ser imoral, né. Mesmo sensual. E, tipo, a gente consegue com o tempo ir quebrando essas barreiras. Essas falas, esses preconceitos, né. Que o cacuriá tem, mostrando o que a gente é, mostrando nosso espetáculo. Mostrando como funciona. As pessoas frequentando oficinas, sabendo de onde vem a base, de onde vem a história a gente consegue quebrar todo esse preconceito. (Renata).

O depoimento acima, da dançaria Renata, aponta a mudança em relação aos preconceitos existentes sobre a dança do cacuriá que vêm sendo enfrentados por várias pessoas (principalmente mulheres), que começam a ter interesse em conhecer a manifestação cultural do cacuriá, participando das oficinas no grupo de Dona Teté. Deste modo, por mais que esse lugar da mulher que rebola e que dança com outros homens ainda seja colocado como pejorativo, o processo de dançar cacuriá e insistir nesse fazer, sendo mulher, transforma, renova e rompe estruturas.

A transformação das estruturas gerada por meio da dança das mulheres do grupo de Dona Teté por meio da insubmissão aos discursos que tentam transformar os corpos das mulheres em corpos dóceis, nos leva à perspectiva do terceiro aspecto da ação feminina para o empoderamento colocado por Sardenberg (2019), que é a criação de estruturas para que os dois primeiros (questionamento da ideologia patriarcal e a transformação das estruturas) seja feito por mulheres. O Cacuriá de Dona Teté e a administração do grupo Laborarte têm possibilitado que diversas mulheres tenham a experiência de dançar por meio das oficinas de dança do cacuriá oferecidas no casarão, sede do grupo Laborarte. Essas oficinas de dança, no ano de 2023, foram oferecidas no primeiro semestre (março a maio) e no segundo semestre (agosto a dezembro).

Cabe ressaltar que a oficina do Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2023, foi oferecida em três dias da semana, por um valor de troca de R$ 60,00 (sessenta reais), que ajuda na manutenção do espaço onde ocorrem e possibilita o pagamento das oficineiras. Vale destacar que em todas as turmas as oficineiras são mulheres, na configuração de uma caixeira e uma dançarina e o som é realizado ao vivo com a caixeira tocando e cantando. Segundo os dados de inscrição oferecidos pela administração do Laborarte, somente no primeiro semestre do ano de 2023, nas três turmas, (segue no anexo F a ficha de inscrição das oficinas de dança do cacuriá oferecida pelo grupo Laborarte) foram 101 (cento e uma) pessoas inscritas. Dessa quantidade, cerca de 75 (setenta e cinco) eram mulheres. A faixa etária das mulheres da oficina de cacuriá estava entre dezoito e sessenta e oito anos.

Esses dados nos oferecem uma visão que, além da transformação em relação aos preconceitos investidos contra a dança do cacuriá, o grupo tem propiciado que mais mulheres possam ter a oportunidade de dançar, rebolar, mexer o corpo e vivenciar isso coletivamente em um grupo afrodiaspórico, permitindo a autopercepção corporal e, também, reconhecimento de

outros locais de experiência, não somente aqueles que são benquistos na nossa sociedade brasileira.

Eu, Luana, juntamente com Rosa Reis, ministramos uma das turmas de oficina do Cacuriá de Dona Teté. Ambas (eu e Rosa) formamos a dupla mais antiga ministrando oficinas do grupo, fazendo isso desde a década de 2000. Na construção da nossa metodologia de aula, dividimos a oficina em três partes: alongamento, aquecimento com a caixa do cacuriá já tocando e a terceira dançando algumas coreografias do grupo. As oficinas têm um público maior de mulheres que, muitas das vezes, pela falta de dançarinos homens, dançam entre si formando pares, porém é comum termos, durante o aquecimento para a oficina, homens dançando com homens, até rebolando colado, por conta das dinâmicas desenvolvidas e isso, aparentemente, nos últimos anos, não tem se constituído como uma problemática. Reforçando assim esse lugar da dança do cacuriá como um local de desconstrução das estruturas machistas.

Além dos aspectos pessoais que levam a mulher a ir em busca da dança do cacuriá como bem-estar, saúde física e mental e autoafirmação como mulher, outro fator que também auxilia nas transformações dessa estrutura é o fato de que as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté são remuneradas pelas apresentações[58]. Essas remunerações financeiras coadjuvam no sustento da família, na manutenção de suas casas ou no lazer das dançarinas. Logo, esse lugar de autonomia financeira, mesmo que pouca, possibilita a independência da dançarina do Cacuriá de Dona Teté, seja para o auxílio em seu lar, seja para o cuidado de si e de seu corpo ou de se manter dançando.

A pesquisadora Sardenberg (2006) aponta que existem vários agentes capazes de gerar a transformação nas mulheres para que as mesmas se conscientizem da necessidade de mudança na sociedade, de modo que elas não estejam sempre nesse lugar de subalternidade e submissão. Então, por mais que as ações realizadas pelas dançarinas e pelo grupo Cacuriá de Dona Teté pareçam pequenas em relação à sociedade brasileira como um todo, esses pequenos gestos de insubordinação se configuram como uma semente plantada, funcionando como uma agente encorajador, conscientizando e colocando o corpo como propagador de novas ideias que podem levar ao empoderamento das mulheres. Pois, “a sociedade só é forçada a mudar quando um

[58] De acordo com a planilha de pagamento disponibilizada pelo grupo Laborarte (em anexo), referente às apresentações realizadas ainda como Cacuriá de Dona Teté, no ano de 2024, remunera todos seus integrantes e a forma de repartição funciona assim: são retirados os custos da apresentação entre eles o transporte e água para os dançarinos, posteriormente é retirado 10% para a família de Dona Teté (Marlene) que possui os direitos autorais do nome de Dona Teté, 10% para a produtora, 15% para o Laborarte que é quem executa a produção geral do espetáculo do Cacuriá de Dona Teté, é pago o valor fixo para os músicos e caixeiras principais e posteriormente o que sobra é divido para os dançarinos igualmente, com exceção dos quatro dançarinos escolhidos a cada ano (dois homens e duas mulheres) considerados reservas, que recebem valores menores, pois acabaram de entrar no grupo ou apresentaram número elevado de faltas em ensaios e/ou apresentações) no ano anterior.

grande número de mulheres estão mobilizadas e pressionando para a mudança" (Sardenberg, 2006, p. 08).

Então, o rebolar das mulheres do Cacuriá de Dona Teté, há mais de 35 anos, vem se formando como esse lugar de empoderamento que atua diretamente sobre as dançarinas, nas formas que performam sua dança, mas, também, na possibilidade de outras mulheres perceberem que é possível experiências corporais e estéticas mais amplas do que a moralmente instituídas na sociedade.

4.2.1 Uma gestão feita por mulheres

Ainda em consonância com o terceiro aspecto do empoderamento colocado por Sardenberg (2006), que é a criação de estruturas para o questionamento da ideologia patriarcal e a transformação dessas estruturas cerceadoras, cabe ainda aditar que a gestão do Cacuriá de Dona Teté é realizada por mulheres. No ano de 2023, a direção do grupo Cacuriá de Dona Teté está na mão de três mulheres: Luana Reis, responsável pela direção artística e questões inerentes ao grupo de dança, Rosa Reis, responsável pela direção musical e questões de figurino e Imira Brito, responsável pela produção geral do grupo e gestão financeira (pagamentos dos brincantes, ônibus, direitos autorais da família de Dona Teté, água e diversos outros). Todas escrevem projetos para o grupo, além de resolverem as mais diversas demandas que aparecem ao longo do ano.

A direção e produção do Cacuriá de Dona Teté foi realizada por Nelson Brito desde a criação do grupo até seu falecimento em 2009, quando esse trabalho passou a ser dividido entre suas filhas e esposa. O processo dessa transição da direção do cacuriá passa por questionamentos internos, principalmente por parte dos homens do elenco, como podemos acompanhar no depoimento abaixo:

> Quando a liderança que tinha no grupo se vai e que os poderes deles são distribuídos, o que eu vejo, no momento que eu assumi a parte da produção, muito foi questionado, principalmente pelos homens que fazem parte do elenco. E aí eu passo a tomar a frente de dizer que horas o ônibus sai, que horas o ônibus chega e bater em cima de horário e as pessoas têm um pouco de dificuldade com isso. (Imira).

Além de questionamentos externos:

> Relacionados especificamente à produção externa é no momento que a gente chegou para uma apresentação, estamos no horário, e aí eu tenho que falar com a produção do evento, por exemplo: uma brincadeira entrou na minha frente e aí eu tô argumentando que tá errado e não sei o quê. E como eu tenho essa voz mais aguda e quando eu me

> altero, eu começo a falar rápido, acham que eu estou agredindo elas, acaba que os homens ficam muito alterados e eu tenho que explicar por A mais B. (Imira).

Agrego meu relato pessoal ao de Imira: o período de mudança das lideranças do grupo foi meio conturbado, pois havia resistência interna pelo fato de sermos mulheres e muito novas. Antes de Nelson falecer, eu já conduzia alguns dos ensaios do grupo Cacuriá de Dona Teté e já criava coreografias, enquanto ele era vivo isso não era um problema, porém se tornou após sua partida. Durante os ensaios, principalmente os homens, não aceitavam as correções de movimentos e coreografias. Todavia, com o passar dos anos e a continuidade do trabalho do grupo Cacuriá de Dona Teté, essa resistência à nova gestão foi ficando mais branda, questionando a ideologia patriarcal que diz que mulheres não são capazes ou eficazes na gestão e condução de grupos.

Além disso, essa gestão feita por mulheres passa a agregar, aos poucos, uma visão feminista ao grupo, que conversa sobre a não reprodução de estereótipos e cerceamentos que já estão incorporados na sociedade por meio do dispositivo do patriarcado. Como encontramos no depoimento abaixo relacionado à maternidade.

> A partir do momento que eu fui mãe, pela segunda vez, e eu tava no cacuriá, e eu quis voltar para ensaiar logo, eu não consegui. A partir desse momento que eu passei por isso, eu passei a ter um pouco desse olhar, de ter um cuidado de que, talvez, a pessoa precise de um pouco mais de tempo. Porque, em geral, quando a pessoa ficava mais tempo afastada a gente acabava desligando. No caso de mulheres, a gente passou a ter esse cuidado, né? Dela poder ficar um pouco mais de tempo afastada, porque é difícil, fica acordada a noite e tal. (Imira).

Pode ser observado que a vivência de uma das diretoras do grupo passa a ser um direcionamento no Cacuriá de Dona Teté. Além disso, na contraposição do discurso patriarcal e capitalista que coloca a mulher grávida como incapacitada ou como um empecilho a arrecadação do capital, é possível observar que a gravidez da dançarina não é um problema dentro do grupo.

> As dançarinas grávidas dançam até o momento em que se sentirem confortável. Se eu engravidar, danço até eu me onde eu me sentir confortável. E se naquela temporada, se não der, ela não dança e no ano seguinte ela volta pros ensaios a partir de março (Imira).

Outrossim, o processo de seleção para entrada no Cacuriá de Dona Teté acontece para além dos estereótipos corporais, de idade e até mesmo de gravidez (no ano de 2022, a dançarina que foi escolhida para compor o elenco estava com mais de 6 meses de gravidez). O grupo busca, entre as dançarinas selecionadas, o carisma, o rebolado e a compreensão das coreografias, coadunando com o depoimento a seguir:

> Não tem exigência de padrão corporal, nem de idade (é importante ressaltar isso), então a gente trabalha com uma idade mínima, mas não tem uma idade máxima. Se a pessoa se desenvolveu na dança, tem sorriso, tem carão, sabe coreografia, rebola, não tem nada que impede ela de estar aqui, independente da estética, ou da idade dela e se é cis ou trans. (Imira).

Agregando ao depoimento de Imira, o Cacuriá de Dona Teté estipula uma faixa etária mínima de dezoito anos para compor o elenco do grupo, por conta dos horários de apresentações durante o período junino, já que habitualmente o grupo só retorna a sua sede depois das 2 horas da manhã. Além disso, o calendário do grupo inclui viagens, então um dançarino menor de idade (não acompanhado dos pais) poderia gerar problemas com a Promotoria da Infância. Todavia, é possível observar, durante as apresentações do Cacuriá de Dona Teté, crianças, vestidas com o figurino do grupo, acompanhando suas mães, como na imagem abaixo:

FIGURA 8: Dançarina Cristiane arrumando sua filha com o figurino do Cacuriá de Dona Teté - 2023

Fonte: Acervo Laborarte.

Apesar do grupo não disponibilizar nenhuma estratégia, e muito menos estrutura como cuidadoras ou creche para as dançarinas que são mães poderem ensaiar ou dançar, os filhos de dançarinas estão constantemente presentes nos ensaios e nas apresentações do grupo. Muitas vezes, levar a criança com o figurino para o palco das apresentações e/ou levar os filhos para o Laborarte (mesmo sem estrutura especializada) é o recurso encontrado por essas mulheres para se manterem dançando.

> Nos ensaios, é possível, se a criança for um pouco maior, ficar por aqui brincando, como várias vezes meus filhos ficaram aqui brincando, mas quando ele é menor, realmente é mais difícil. (Imira).

O que podemos observar é que, aos poucos, o grupo vem sendo influenciado por discussões feministas que questionam o dispositivo do patriarcado e, muito sutilmente, vem transformando as estruturas dentro de suas possibilidades e ter uma direção composta por mulheres vem auxiliando nesse processo.

4.2.2 "Pricisaaa*!*": Dona Teté, uma referência maranhense de mulher empoderada

Dentre os bordões falados por Dona Teté, o que mais me lembro é "Precisa", no qual ela trocava o fonema "e" por "i" e esticava a última sílaba, nos oferecendo um sonoroso "Pricisaaa" sempre que uma coisa estava boa ou quando recebia um gole da sua famosa catuaba do Diquinho.

Desde que me entendo por gente, eu conheço Dona Teté e ela sempre foi uma figura frequente na minha casa e no Laborarte. Meus pais sempre tiveram muito respeito por ela e eu, desde muito pequena, aprendi a lhe ter como uma referência, não somente do cacuriá, mas também de mulher. Sua história de vida e luta, que eu a ouvi contando e também foi contada pelos mais velhos, sempre chegaram em minha memória como um filme de superação com tons de comédia, pois todas as dificuldades parecem ter tornado Dona Teté mais forte e, ao mesmo tempo, alegre (até um pouco debochada) com as situações difíceis que a vida lhe oferecia.

A força de Teté parecia ancestral. Como alguém que estivesse incorporada por uma entidade, ela bebia, ela fumava e, com sua língua afiada, tinha sempre uma resposta pronta regada de malícia. Não me lembro de tê-la visto levando desaforo para casa, sempre falava o que tinha vontade (desconcertando muita gente) e ela (aquela senhora baixinha, de cabelos grisalhos) insuflava o peito e enfrentava o "mundo de preconceitos" que não aceitava que uma senhora naquela idade, daquela cor e daquela classe social falasse o que falava, bebesse quando tinha vontade, cantasse com aquela voz estridente e rebolasse quando desse na telha.

Então, quando reflito e trago as reflexões das mulheres sobre a epistemologia feminista negra insubmissa, percebo que Dona Teté e suas ações e atitudes em vida já traziam essa insubmissão, a partir do momento que ela não aceitava o lugar que estava destinado a ela na sociedade patriarcal e muito menos uma maneira de dançar que não contemplasse suas vontades, como encontramos no depoimento dela à jornalista Inara Rodrigues.

> Na hora da música “minha beleza” (trecho da música Mariquinha) a gente dançava, dançava, mas não era se rebolando. Só a gente que era mais saliente, eu e seu Liquito (risos). Eu rebolava porque meu corpo pedia para brincar, aí eu brincava. (Rodrigues, 2015, p.91).

A insubordinação vista em Dona Teté no depoimento acima já nos afirma que a mestra, mesmo quando era dançarina no cacuriá de seu Lauro, já polemizava, por meio de sua atitude corporal, alguns preconceitos como o machismo e o etarismo. E, no decorrer de sua vida, suas atitudes e comportamentos constantemente questionaram o dispositivo do patriarcado, quando não acatou os discursos machistas que tinham o intuito de doutrinar e disciplinar o corpo da mulher. Posteriormente, com a visibilidade que Teté foi ganhando com a manifestação cultural do cacuriá, outras mulheres (inspiradas em suas atitudes) também questionaram os lugares impostos pelos discursos normativos. Como podemos encontrar no depoimento das dançarinas do grupo:

> Eu conheci ela. (risos). Dona Teté não se podava pra câmeras, nem para quem estava na frente dela, ela era ela. Ela não tava nem aí se as pessoas iam julgar ela porque ela bebia ou fala do jeito que falava e cantava do jeito que ela cantava. Então se a gente pode falar de empoderamento feminino dentro da cultura popular maranhense, a gente pode falar de Dona Teté e a gente fala com honra e com louvor. (Deuzima).
>
> Sim, com certeza. Foi ela que começou tudo isso e ela deve ter sofrido muitos preconceitos, muitas falas, muito machismo, né? Por ela ser irreverente, por ela ser… Eu acho que ela é um símbolo mesmo de empoderamento cultural, ela mostrou como a mulher pode ser na cultura, pode ser na sociedade sem restrição, pode ser o que quiser. Ser livre. E para mim ela é isso, ela foi uma mulher livre, uma mulher empoderada, uma mulher que não teve medo das críticas. (Renata).
>
> Eu tive um tempo que eu morei com ela e Dona Teté sempre foi empoderada, guerreira, tá entendendo? Dona Teté mesmo é que levantava uma bandeira pesada com essa história de cacuriá. Ah, eu acho assim, a bandeira dela era porque ela era mulher guerreira. Ela não tinha medo de enfrentar as coisas, ela ia mesmo, ela abria a boca e dizia o que ela pensava. O que vinha na cabeça dela ela falava na mesma hora, não deixava para dizer depois, tá entendendo? Dona Teté era assim e eu aprendi muito isso com ela também. (Ayckran).

Todas as dançarinas entrevistadas do grupo Cacuriá de Dona Teté, tanto as que chegaram a conhecê-la enquanto estava viva, bem como as outras que só a viram cantando nos arraias, revelaram ver em Dona Teté uma referência de empoderamento, de mulher que lutou contra os preconceitos de sua época através da arte e com sua irreverência, como podemos encontrar na reportagem realizada pela TV Assembleia Maranhão, no ano de 2022.

QR CODE 6 – Dona Teté na TV ASSEMBLÉIA, 2022

Fonte: Hospedado no *Youtube*

Por meio da reportagem ancorada no QR-CODE acima, vemos a importância de Dona Teté como uma mulher mestre para cultura maranhense e, buscando os depoimentos das dançarinas e as reflexões de Sardenberg (2006), podemos ver que são vários os agentes capazes de gerar transformações na sociedade. No caso de Dona Teté, suas ações de insubmissão e força foram, e ainda são, referência sobre as lutas contra os discursos normatizadores patriarcais que querem constranger e cercear o corpo da mulher. Então, para nós, mulheres dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, a mestra Teté é uma agente do empoderamento que facilita o processo esse processo, sacode as estruturas do poder e traz novas ideias, além de encorajar e instigar mulheres a ação da insubmissão.

4.3 Rebolar e se empoderar

A dança do cacuriá tem início nos pés que mastigam o ritmo entoado pelas caixas do Divino. Esse mastigar se expande por todo o corpo: joelhos, cintura escapular, braços e cabeça, mas é nos quadris que ganha um cuidado especial, é nele que a dança ganha uma sensualidade latente no remexer arredondado da cintura pélvica, é pelos quadris que os dançarinos e as dançarinas expõem seus desejos, suas repressões e suas alegrias quando estão dançando, como encontramos no depoimento abaixo.

> (rebolar) Eu sinto a energia, o prazer de tá dançando. Pra mim, eu sinto energia, eu gosto de estar rebolando, eu gosto de tá sensualizando que o cacuriá pede, eu gosto disso, né? Pra mim é essencial o rebolado do cacuriá. Eu gosto de rebolar colado, solto, tanto faz. Faço papel de homem e de mulher e tanto solto como colado, tanto faz. Pra mim é normal, não tenho nenhuma restrição quanto a isso. (Renata).

Através do depoimento da dançarina acima, concluímos que o ato de rebolar gera prazer e, através do rebolado, ela “sensualiza” expondo seus desejos sem se sujeitar às normatizações que a sociedade impõe, como podemos encontrar na frase proferida “eu gosto de rebolar colado, solto, tanto faz”. Além disso, também não se limita às especificidades dos gêneros que são

impostos pela própria sociedade, quando diz “faço papel de homem e de mulher” subvertendo até as barreiras da própria dança do cacuriá, tendo em vista que os pares são habitualmente constituído por gêneros distintos.

Falamos anteriormente que essa dança se configura como potência-política, pois o corpo que dança é capaz de problematizar situações e lugares previamente estabelecidos pelos discursos normatizadores. O processo de problematização, ou seja, de questionamento desses lugares, é o passo inicial para empoderamento da mulher, sensibilizando os olhares, tanto de quem vivencia a dança como os de quem assiste, pois nesse momento há o vislumbre de possibilidades de viver e estar em um mundo diferente.

O rebolado do cacuriá é o lugar principal que, na dança dessa manifestação cultural, causa o tensionamento das estruturas, seja quando a mulher decide rebolar sozinha “sensualizando” ou quando ela decide dançar colada no outro. A dança do cacuriá, nesse lugar de dança negra atravessada por inúmeras visões colonialistas que tendem a depreciação dessa forma de mover (técnica de movimento) como classe, raça e gênero, conduz as dançarinas para espaços fora da zona de conforto, vitimização ou privilégio, mostrando que o ato de rebolar tem força, resistência e um saber ancestral.

A artista, escritora e pesquisadora de dança e sexualidade Taísa Machado (2020, p. 35) reflete sobre o rebolado, principalmente através de sua vivência na dança ligada ao Afrofunk, que podemos associar com o rebolado do cacuriá e a experiência das mulheres dançarinas, comenta que “nas formas descolonizadas de dança existe muita sabedoria, e as mulheres levam esse aprendizado para lugares que vão muito além da pista de dança”. Então é importante refletir que, no rebolado das mulheres, há uma série de conhecimentos que não estão descritos diretamente como conhecimento no viés ocidental eurocêntrico e colonizador porque não são legitimados como saber, mas que têm uma amplitude extensa na saúde, na espiritualidade, na cidadania e na convivência social.

> Olha, além da atividade física que é que mantém o corpo da gente perfeito, né? (risos) Que ninguém diz que a gente tem 31 anos, por exemplo eu ninguém diz assim, quanto em relação a corpo ajuda bastante. Ah, sei lá… rebolar deixa tudo mais gostoso, mais diferente e é nossa característica do cacuriá em si. (Daiana).

> O rebolado pra mim na dança do cacuriá ele me faz sentir expressão de leveza. é onde eu tô dançando e tô me sentindo leve, tanto com o corpo fisicamente quanto mentalmente. (Pollyana).

As entrevistas das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté se entrelaçam a esse pensamento: o rebolado funciona para algumas até como processo terapêutico. Além disso, o ato de rebolar é a base constituinte da história de muitas delas e o motivo de cada uma para realizar esse ato é

único e específico, mas se entrelaçam com saberes únicos que tentaram ser domados dos corpos das mulheres.

> O que eu entendo por Ciência do Rebolado é essa sabedoria que tá por trás do movimento. Como eu falei antes, a maioria desses movimentos nasce de necessidades do corpo ou de um momento da vida de uma mulher. Por exemplo, no momento da iniciação sexual, pra se preparar pro parto, na hora de preparar o filho, de manter a beleza, tem muita dança que tem essa coisa de fazer a manutenção da beleza, tem as danças pras deusas. Eu digo que é uma ciência porque a partir da dança e do movimento você faz o tecido social da sua comunidade, você cuida da saúde, passa uma sabedoria de mãe pra filha, de uma mulher pra outra mulher. Tem uma cosmologia dentro da parada. Você pode olhar por uma perspectiva espiritual, social, sexual, entende? (Machado, 2020, p. 44).

Então, podemos encontrar uma consonância ao que a Taísa Machado defende como a Ciência do Rebolado e a experiência do dançar cacuriá: o rebolar é partilhar a experiências do corpo da mulher, das necessidades desse corpo, seja nas relações com a saúde da mulher como parto, se preparando para parir um filho, seja na manutenção da beleza, ou ir ao encontro da sua sexualidade. Sendo assim, podemos compreender esse dançar no Cacuriá de Dona Teté gera a sensação de pertencimento, local onde se compartilham histórias, memórias, ideias e sentimentos, local de aprendizado e coletividade.

> O Cacuriá de Teté além de ser uma dança, é uma família que se tornou pra gente, no caso pra mim, é uma família mesmo, assim. Eu me sinto em casa quando eu tô lá e é minha segunda família. (Cristiane).

O senso de pertencimento é muito importante, principalmente para comunidades que historicamente foram marginalizadas, pois esse processo é capaz de fortalecer lutas comuns contra injustiças e repressões, no caso da dança do cacuriá esse processo faz com que as mulheres ajuntem forças para questionar os discursos patriarcais que tentam domesticar seus corpos. Então, o rebolar configura-se como uma (r)*Existência* da mulher, principalmente da mulher negra, pois é impraticável pensar que as marcas históricas que carregamos da colonização, na tentativa de formação de corpos dóceis que estivessem submissos a figura do "homem branco, heterossexual", como disse Tiburi (2020), não tivessem uma influência direta no cerceamento e processo histórico de infamar outras vivências, experiências corporais e ciência fossem colocadas em um patamar diminuído.

Então, trazemos à luz a compreensão que a dança, mais especificamente a dança que emerge nos corpos das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, possibilita experiências estéticas[59],

---

[59] Experiência estética faz referência a experiencia perceptiva do sujeito, na qual o sujeito participa ativamente, segundo (Pereira, 2011, p. 121) "experiência estética inicia quando tudo o que sei e tudo o que tenho sido já não bastam e o mundo apela por ser inventado", ela necessita que o sujeito que interage com essa experiência esteja

relações sensíveis do sujeito, transformando a realidade, ampliando a mesma, e desse modo, possibilitar dar novos sentidos e significado às coisas. A experiência estética, proporcionada pela dança e o rebolado do cacuriá, abre o olhar das dançarinas para diferentes perspectivas sobre a própria realidade da mulher, que não foram construídas somente em parâmetros referenciais preexistentes.

Como já foi dito, o rebolado torna-se um agente empoderador da dançarina do Cacuriá de Dona Teté com a vivência do dançar e indo além, pois instiga ao público imergir também na experiência estética e ser capaz de alterar as vivências em sociedade e na relação com outros sujeitos. Então, a dança do cacuriá se configura como potência política, não somente para quem participa da experiência do dançar, mas também para quem assiste, ou seja, quem está aberto a experiência de um olhar não marcado por discursos cerceadores, assim possibilitando novas relações sensíveis entre os sujeitos, capazes de fazer pensar e propor novas configurações de sujeitos e comunicação.

4.3.1 Empoderamento se manifestando nos modos de dançar

Vários depoimentos no capítulo que tratamos sobre discurso e o dispositivo do patriarcado nos mostraram as diversas vezes que os corpos das dançarinas foram constrangidos, sofreram preconceitos e, mesmo assim, continuaram a dançar e se empoderar de seus corpos. Nesse viés, as experiências decorridas interferem diretamente nas suas danças e na forma que performam dançando. Em outras palavras, o rebolado da dança do cacuriá aquece nas dançarinas uma sensação de empoderamento que vai além da sua vida cotidiana e se revela diretamente na dança e no modo que se expressam dançando.

A dança que as dançarinas performam ao público durante as apresentações é repleta de intensidade, de desejos e vontades reprimidas que se convertem em uma euforia contagiante. Como podemos observar no depoimento abaixo:

> (O REBOLAR) Faz eu me sentir sensual. Bonita. Muito bonita. Eu me sinto muito bonita quando eu estou rebolando. Sabe quando as pessoas falam assim “Meu Deus, olha como aquela mulher tá naquele palco girando feito louca e que não olha se vai cair, se vai tropeçar, ela só sabe dançar. Eu me sinto assim, um bicho solto na mata que pode ir pra qualquer lugar que está seguro. É, quando eu rebolo eu fico segura. Eu fico firme. Muito firme quando eu rebolo. Eu sou muito eu, sem máscaras. Sem precisar me preocupar. O rebolado ele me isola de qualquer coisa chata. Qualquer zona de chateação. Quando eu tiro a tomada do dia. (Deuzima).

---

aberto, disponível a aquela acontecimento sem premeditação ao que vai acontecer, ou seja uma antecipação racional do que estar por vir e gerando por fim em capacidade de construir sentidos e produzir sentidos outros, ou seja, além dos que estão previamente estabelecidos.

A intensidade que a dançarina nos revela em sua entrevista sobre a sua sensação quando dança permite-nos fazer uma dedução de como o empoderamento gerado na dança do cacuriá se revela nas performances. Na dança ela “fica firme”, gira feito louca sem medo dos julgamentos e faz se sentir bonita. Aqui vemos diversos anseios de um corpo que grita por liberdade, por tirar as máscaras e clamar por um lugar onde possa estar seguro em fazer o que deseja.

Figura 9: Deuzima Serra, dançarina do Cacuriá de Dona Teté, em apresentação de 2023

Fonte: Acervo Laborarte.

A imagem acima nos demonstra um pouco da sensação de liberdade e da intensidade colocada na dança das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, onde encontramos o movimento intenso das saias e suas expressões de prazer e felicidade ao dançar.

Figura 10: Imira Brito e Renato Guterres, 2023

Fonte: Acervo Laborarte.

Na foto acima, podemos encontrar a performance da dançarina Imira nos revelando intensidade e euforia, em consonância com o depoimento dela abaixo:

> Eu só sinto felicidade. Eu gosto de dançar, eu acho divertida a brincadeira. Desde sempre a gente tá sorrindo pra pessoas, então independente se eu estou só ou se eu estou rebolando com alguém, meu sentimento é o mesmo, felicidade, alegria, bem estar. Eu me sinto eufórica, eu gosto de gritar quando eu tô dançando, eu gosto de sorrir, abrir minha boca, contagiar as pessoas, ver todo mundo gritando, aplaudindo. (Imira).

No depoimento sobre o que sente quando está performando na dança do cacuriá de Dona Teté, a dançarina diz que ela grita e abre a boca, revelando a intensidade da sua dança, seja nos giros ou nos gritos. É na coletividade que suas performances são capazes de gerar outros sentidos, modificando as estruturas que estão dadas em sistemas opressores.

A autora Carolina Louback (2020), que faz um trabalho sobre a página do Afrofunk e como as imagens e postagens realizadas na rede social são capazes de abrir os olhares para outras experiências estéticas, nos fala sobre o rebolado no funk, como o erótico foi deturpado pelos homens, transformando-o em pornográfico.

> erótico oferece uma fonte de energia revigorante e provocativa para as mulheres que não temem sua revelação nem sucumbem à crença de que as sensações são o bastante. O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. (Lorde,2019 *apud* Louback, 2020, p. 114).

Nessa perspectiva, o rebolado do cacuriá é erótico, pois, como vimos no depoimento acima da Deuzima, oferece uma energia revigorante e provocativa sem cumprir as amarras dos discursos doutrinadores dos corpos da mulher. Indo ao encontro de Louback (2020), o erótico é uma força criativa que reivindica uma linguagem e a história da dança que foi perdida pelo colonialismo. O rebolar é, na dança, uma busca pela liberdade e se reflete diretamente no processo de empoderamento e vice-versa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos aproximarmos do fim desta pesquisa, rememoraremos o objetivo que foi norteador deste trabalho: analisar quais estratégias de empoderamento as mulheres que dançam no Cacuriá de Dona Teté utilizam para mediar os discursos patriarcais que as atravessam. Para chegar até ele, iniciamos esse processo no primeiro capítulo com a problemática que surgiu como instigador desta pesquisa e os caminhos metodológicos que foram percorridos para alcançar o objetivo norteador.

As discussões traçadas no segundo capítulo permitiram compreender o que é o cacuriá, as origens da dança do cacuriá e como ela ganhou a formatação cênica que possui hoje, com o rebolado sensual e a interação cênica entre os pares, dando ênfase ao Cacuriá de Dona Teté (produzido e administrado pelo grupo Laborarte) até sua mudança de nome, em junho de 2024.

No capítulo três, nos aproximamos das discussões sobre o que é e como atuam os discursos normativos de poder nos corpos das mulheres, além de detectar (por meio das vozes das dançarinas do Cacuriá de Dona Teté e outras materialidades) quais são esses discursos articulados a partir do dispositivo do patriarcado que mais lhes atravessam com o intuito de cercear, constranger e torná-los corpos dóceis, compreendendo que o patriarcado é um processo histórico que sujeita toda sociedade, mas focando o olhar para as mulheres que dançam no cacuriá.

No quarto e último capítulo, podemos observar a resistência das mulheres dançarinas a esses discursos patriarcais, em outras palavras, a persistência do ato de rebolar e dançar torna-se uma ação insubmissa a esses discursos e um ato de empoderamento que se reflete na dança e também é capaz de aquecer outras mulheres para a ação de empoderar-se.

Cabe ressaltar que, no trilhar desses caminhos, algumas dificuldades foram encontradas, entre elas podemos citar: (1) minha proximidade com o objeto de pesquisa que, em alguns momentos, dificultou a separação do meu olhar de pesquisadora das minhas impressões pessoais; (2) por ser uma pessoa conhecida das entrevistadas, algumas coisas podem ter ficado silenciadas ou mascaradas por vergonha ou desconfiança; (3) fazer com que algumas entrevistadas revisitassem momentos de dor e violência evidenciou, através de algumas lágrimas ou sorrisos desconcertados, que dores foram abafadas ou ressignificadas, porém continuam presentes; (4) O processo de modificação do nome do grupo Cacuriá de Dona Teté para Balaio de Rosas, quase ao término da pesquisa. Todavia, mesmo com esses percalços, foi possível encontrar achados relevantes para as pesquisas em danças populares, dando ênfase aos

sujeitos que a praticam, neste caso as mulheres dançarinas de cacuriá e como as mesmas e seu modo de dançar são afetados pelo dispositivo do patriarcado.

Ainda nessa pesquisa, constatamos que a sensualidade (o rebolado, o dançar colado entre os pares e a interação cênica entre dançarinos e público) expressada na dança do cacuriá, incorporada a partir da criação do grupo Cacuriá de Dona Teté - Laborarte, caiu nas graças da população maranhense, se expandindo rapidamente para diversas regiões do estado e também do Brasil, mediando lugares com as gestões culturais, com a mídia, com o discurso acadêmico e também com o povo. Então, a dança do cacuriá conseguiu atrair os olhares do público e espelha um processo de identificação cultural com a dança, a transformando em tradição.

Um destaque para essa pesquisa foi compreendermos como os discursos normativos disciplinadores incidem nos corpos dos sujeitos que fazem a manifestação cultural do Cacuriá de Dona Teté - Laborarte e são capazes de neles se materializarem utilizando-os como suporte para as inscrições ideológicas, históricas e sociais com o intuito de docilizar o sujeito socialmente, determinando como agir, se portar ou o lugar que deve estar. Outrossim, percebendo que a dança (arte ligada diretamente ao corpo) também é atravessada por essas discursivizações e, apesar da dança do cacuriá ser transformada em tradição e ser aceita pelo público maranhense, esse *status* não a isenta de estar intrincada nas mais diversas teias discursivas que atuam em um processo de inferiorização dessa manifestação em comparação às danças de origem clássica/erudita ou eurocêntrica, por conta de sua origem afrodiaspórica.

Sendo assim, os sujeitos que a compõem (em maioria pretos e pardos e das classes econômicas baixas da sociedade) acabam por serem reputados, por diversas vezes, como pessoas ligados a vagabundagem. Além disso, a própria movimentação corporal inerente a dançar cacuriá, em específico ao Cacuriá de Dona Teté, como o remexer os quadris, região ligada a sexualidade e que historicamente deveria se reprimir ao seio da intimidade. Como nos revela Foucault em sua História da Sexualidade, no mundo capitalista a sexualidade dos corpos necessita ser controlada.

A nível do capitalismo, a principal sexualidade a ser controlada é da mulher, ou seja, em uma perspectiva histórica (muitas se perpetuando até os dias atuais) as mulheres sofreram com as mais diversas tentativas de controle violento: foram escravizadas, internadas como loucas, queimadas como bruxas, estupradas, mutiladas, enforcadas, além da degradação do trabalho doméstico com o intuito de manterem-nas obedientes e não questionadoras, em consonância com Federici (2019, p. 68) “o comportamento social aceitável para as mulheres foi uma sexualidade dócil, domesticada, instrumental para a reprodução da força de trabalho”.

Então, refletindo sobre a dança do cacuriá e todas essas violências e tentativas de docilizar as mulheres, percebemos que as dançarinas sofrem, além dos discursos disciplinadores corriqueiros que atravessam as mulheres, com o preconceito inerente a dança e especificamente a do Cacuriá de Dona Teté. Então, a investida de tornarem os corpos das dançarinas em corpos dóceis e que devem estar apostos a satisfazerem as vontades dos homens, principalmente seus companheiros que, diuturnamente, seguem no intento de impedi-las de vivenciar seus corpos como desejam.

A respeito das discursivizações sobre a mulher que dança no Cacuriá de Dona Teté, encontramos um ponto em comum a todas as entrevistadas: a dançarina do cacuriá é vista como mulher fácil, puta e/ou objetificada sexualmente. Em contrapartida, os dançarinos homens são vistos como garanhões, os pegadores que estão ali para se aproveitarem daquelas "mulheres fáceis".

Além desse dado, outro foi encontrado em suma maioria: o companheiro e/ou companheira deveria se incomodar com a participação da esposa, e que também ele(a) seria o detentor(a) do poder de autorizar a participação da mulher na dança do cacuriá, que podemos inferir com a pergunta frequente "Teu marido deixa?". Vale ressaltar que toda essa estrutura discursiva disciplinadora de poder que atravessa os corpos das mulheres é pautada no patriarcado que, segundo Tiburi (2020, p. 72) "O patriarcado é um sistema de pensamento que reserva para si a pretensão de verdade", funcionando como um dispositivo que funciona em rede, encontrando-se na estrutura social, política e administrativa, colocando o homem em um lugar de superioridade, de detentor do poder e controle dos corpos das mulheres.

Então, essas discursivizações fazem parte da estrutura política e social da sociedade brasileira como um todo, mas encontram, com grande força e resistência, os corpos das dançarinas de cacuriá do Cacuriá de Dona Teté, pois a dança do cacuriá, com todo seu rebolado e sua teatralidade que brinca com a paquera entre os dançarinos, e dos dançarinos com o público, é um lugar onde as mulheres encontram a liberdade. Essa liberdade, não somente a de poder dançar, mas de manifestar sua sensualidade, gritar, mexer seu corpo e extravasar a energia nos movimentos, coisas que no dia a dia nós mulheres somos ensinadas a reprimir, para não sermos taxadas como loucas, raivosas, mal amadas e desajustadas, ou até mesmo reprimir para não sofrermos com violências físicas como assédios, estupros e até feminicídios.

Um ponto relevante desse trabalho foi compreendermos que a dança do cacuriá tem se configurado para essas dançarinas como um espaço de resistência a esses discursos normativos patriarcais que visam incessantemente disciplinar seus corpos. Essa resistência pode ser vista por meio de um feminismo insubmisso, principalmente negro, que busca retomar para si traços

culturais que foram ceifados durante o violento processo de colonização. A exemplo, a retomada de uma movimentação corporal, como próprio remexer dos quadris, que foi proibida ou vista como atentado a moral por uma sociedade pautada em uma religiosidade cristã.

Deste modo, as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, nesse processo de insubmissão, alcançam três aspectos do empoderamento feminino colocado por Sardenberg (2006) que se referem a:

1) O questionamento da ideologia patriarcal que é realizado pelas mulheres quando discutem a liberdade dos seus corpos que querem e gostam de dançar cacuriá;
2) Transformação das instituições que reforçam essa ideologia e isso ocorre quando se apresentam outras formas de ser e estar no mundo, sem estar em total consonância com aquilo que é normalizado pelo dispositivo do patriarcado;
3) A criação de condições para que os dois primeiros pontos sejam feitos por mulheres acontece quando o grupo Laborarte e o Cacuriá de Dona Teté possibilitam, por meio das oficinas, que outras mulheres possam experimentar seus corpos na dança do cacuriá;

Então, percebemos a dança do cacuriá como um meio (um lugar) capaz de possibilitar às mulheres que se abrem a essa experiência tanto dançando no elenco do grupo quanto na própria oficina, vivências corporais que historicamente lhes foram negadas, iniciando aí o processo de empoderamento, coadunando com as pesquisas de Sardenberg (2006).

Além disso, esses atos de feminismo insubmisso e empoderamento realizados pelas dançarinas do Cacuriá de Dona Teté refletem diretamente na dança, pois são capazes de liberar energias e vontades reprimidas, como as que se apresentam nos giros intensos dos corpos e das saias, “sem medo” como disse uma das dançarinas, no abrir de boca exagerado, nos gritos, no se sentir sensual através do rebolado que traz a força do erótico que oferece a essas mulheres uma energia revigorante e provocativa.

Deste modo, esta pesquisa se mostrou bastante relevante para compreendermos como as dançarinas do Cacuriá de Dona Teté, que estão envoltas em uma série de discursos patriarcais que têm o intuito de cercear seus corpos, conseguem através da dança do cacuriá questionar o dispositivo do patriarcado e que, essa resistência apresentada ao discurso doutrinador, também é refletida no jogo cênico da dança por meio do rebolado e a intensidade que se entregam durante as apresentações do grupo.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira; LIMA, Geórgia Barreto de Lima. **Gênero e Cultura Popular**: relações de poder, posições e significados da participação das mulheres nos grupos de Bumba-meu-boi do Maranhão. Santa Maria: Sociais e Humanas, v.26, n.3, set/dez 2013, p.489-508.

ANDROELI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, v. 15, n. 1, jan./abr. 2010.

BANDEIRA, L. Um país de filhos da mãe (prefácio). In: THURLER, A. L **Em nome da mãe:** o não reconhecimento paterno no Brasil. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009 p. 15-22)

BARBOSA, Marise. **Umas mulheres que dão no couro.** São Paulo: Empório de Produções & Comunicação, 2006.

BERTH, Joice. **Empoderamento.** São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2019. 184p. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Empoderamento/ISqsDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1>

BIÃO, 2009. **A etnocenologia na cena baiana**: textos reunidos. Salvador. P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRANDSTETTER, Gabriele. **Entrelaçamentos culturais em dança.** Florianópolis. ILHA, v. 13, N.1, p.21-40, 2011

CAMILETTI, Giovana Gava. SANT'ANNA Sergio Robert. **Tradição e Modernidade**: uma Reflexão sobre os Desencaixes nas Paneleiras de Goiabeiras (Vitória/ES). Belo Horizonte. ENEO, 2008. Disponível em: < http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EnEO218.pdf > Acesso em: 20 de jan, 2023.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. 4. Reimpr.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Divino Espírito (RE) ligando Portugal/Brasil no imaginário religioso popular**. VI Congresso Português de Sociologia. Mundo Sociais: Saberes e Práticas. Jun, 2008

CASTRO, A. L. de. Moda plus size no contexto da racionalidade neoliberal: empoderamento, gerenciamento de si e consumo: Resenha de: AIRES, Aliana: De gorda a plus size: a moda do tamanho grande. Barueri: Editora Estação das Letras e Cores, 2019. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, *[S. l.]*, v. 15, n. 30, p. 272–276, 2020. DOI: 10.26563/dobras.i30.1247. <Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1247 >. Acesso em: 4 ago. de 2024.

CORDEIRO, Sandra Maria Barbosa. **Textos escolhidos**: para teatro de bonecos e atores de bonecos. São Luís: EDUFMA, 2020.

COSTA, Fernando. Disponível em: < https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2017/11/dona-tete-e-a-historia-do-cacuria/>. Acesso em: 20 de jan, de 2023.

CUNHA, Patrícia. Outro cacuriá de Dona Teté?: De Teté às Rosas**. O Imparcial**, São Luís, ano 2024, 24 jun. 2024. Imparcial, p. 1. Disponível em: https://oimparcial.com.br/noticias/2024/06/outro-cacuria-de-dona-tete/. Acesso em: 9 jul. 2024.

DELGADO, Ana Luiza de Mendes. **"Só precisa rebolar" Uma Investigação sobre a performance e a dinâmica cultural na tradição do cacuriá.** Orientador: Carlos Sandroni. 2005. 162p. Dissertação de Mestrado (Antropologia)-UFPE, Pernambuco, 2005.

Dona Teté no Programa Muvuca. Gravação de TV GLOBO. Rio de Janeiro: TV GLOBO, 1999. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=7Ngitx6ztQo >. Acesso em: 24 abr, 2023.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e a caça às bruxas**. Boitempo Editorial, 2019

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes.** Revista Eixo - Brasília-DF, v. 6, n. 2 (Especial), novembro de 2017

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos.** Orientadora: Marianna F. M. Monteiro, 2017. 369p. Tese de doutorado (Artes Cênicas)- UNESP, São Paulo, 2017.

FERRETTI, Mundicarmo; Maria Rocha. **Desceu na guma**: o caboclo do Tambor de Mina em terreiro de São Luís- A Casa Fanti- Ashanti. 2.ed.rev.e atual- São Luís: EDUFMA, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo; Maria Rocha. LIMA; Zelinda Machado de Castro **e. Perfis de cultura popular. Mestres, pesquisadores e incentivadores**. São Luís: CPM, 2015.

FERRETTI, SERGIO. **Festa do Divino no Maranhão.** São Luís. In: Repositório UFMA, 2005. Disponível em <http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/bitstream/1/295/1/Festa%2520do%2520Divino%2520no%2520Maranhao.pdf > acessado em: 10, de janeiro de 2021.

FERRETTI, Sergio. **Tambor de Crioula**: ritual e espetáculo. 3.ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FIGUEIREDO, Angêla. **Epistemologia Feminista Negra Decolonial.** Tempo e Argumento, Florianópolis, v.12, n.19, e0102, jan/abr. 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade1: A vontade do saber.** Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** Nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Ed. Vozes Ltda, 2023.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1981.

Governo do Estado do Ceará. **Mapa Cultural do Ceará.** Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/6376/ > Acesso em: 10 abr. de 2023.

GUARATO (UFG), R. POR UM CONCEITO DE "DANÇAS POPULARES. DANÇA: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança,** *[S. l.]*, v. 3, n. 1, 2015. DOI: 10.9771/2317-3777dança.v3i1.9630. Disponível em: < https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9630 > Acesso em: 10 fev. 2023.
GONZALEZ. Lélia. **Por um feminismo Afro- Latino- Américano.** Zahar, Rio de Janeiro, 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Liv Sovik (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTMANN, Luciana. **Cacuriá**: dinâmicas de uma tradição dançada. VI Congresso de Pesquisa e Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em < https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3292 > Acesso: 09 jul. 2022.

Portal Memórias da Ditadura. Períodos da ditadura. Disponível em: < https://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/> Acesso em: 10 mai. De 2023.

KOCK, Klara Friederike. Discussão e pratica da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe. **Revista Gestão Organizacional**. Vol.5- n.1. Jan./jun. 2012

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de janeiro: Jorge Zahar 14 ed, 2001.

LEITE, Aldo de Jesus Muniz. **Memória do teatro maranhense.** São Luís: EdFUNC, 2007.

LIGIERO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar**: desenho das performances africanas no Brasil. Rio de Janeiro. Aletria, 2001.

LOUBACK, Carolina Sousa. **"A tecnologia do corpo é o futuro!":vestígios da potência política da dança- experiência, a partir da página do Afrofunk Rio no Instagram.** Belo Horizonte, 2002. Disponível em: < https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=13189313> Acesso em: 14 ago de 2023

MCCANN, HANNAH et al, (org.). **O Livro do Feminismo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

MACHADO, Taísa. **O Afrofunk e a ciência do rebolado**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola.** 4 ed, São Paulo: Cortez, 2007

MONTEIRO, Mariana Francisca Martins. **Dança Popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MOREIRA NETO, Euclides. **Quando a purpurina não reluz**. São Luís: EDUFMA, 2017. Disponível em: <https://www.edufma.ufma.br/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2017/03/Quando-a-purpurina-n%C3%A3o-reluz-ebook-com-ISBN.pdf> Acesso em: 02 set 2023

OLIVEIRA, Acácia Batista; TIBÚRCIO, L. K. O. M. **Grupo Parafolclórico da UFRN: configur(ações) estéticas em diálogo com a tradição popular.** João Pessoa, v. 1, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/7530/4587>. Acesso em: 12 mai 2023.

OLIVEIRA, Mariana. Conheça a história do Cacuriá da Dona Teté, tradição maranhense: Após quase dois anos parado, o grupo de dança volta a jogar nas festas juninas. **ESTADÃO**, 3 jun. 2022. mobilidade, p. 1. Disponível em: < https://mobilidade.estadao.com.br/na-perifa/conheca-a-historia-do-cacuria-da-dona-tete-tradicao-maranhense/>. Acesso em: 12 maio de2023.

OLIVEIRA, Ronielson. Mães solteiras e a ausência do pai: questão histórica e novos dilemas. **Revista Elaborar**. V.2. n.1, ano. 3, 2015. Disponível em: < https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/revistaelaborar/article/view/805> Acesso em 20 out de 2023

PÁTIO ABERTO 2019- Caixeiras de Maria caixeira - Pindaré Mirim: Caixeiras de Maria Caixeira. YOUTUBE: Centro Cultural Vale Maranhão, 23/05/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=21rRkUT5bgc&t=9s>. Acesso em: 12 maio de 2023.

PEREIRA. Marcus Villela. Contribuições para entender a experiência estética. Revista Lusófona de Educação. 18, 2011. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8724/2/Contribuicoes_para_Entender_a_Experiencia_Estetica.pdf. Acesso em: 04 maio de 2023

PORTER, Roy. **História do corpo**. In: BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 291-326.

RODRIGUES, Inara Conceição Melo. **Vem cá curiar o Cacuriá.** São Luís: Editora Aquarela, 2015.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado e Violência.** 2ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015

SANTOS, Adailton Silva dos Santos. **A Etnologia e seu método- um olhar da pesquisa contemporânea em artes cênicas no Brasil e na França.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador 2009.

São Luís Cultural - **Cacuriá de Dona Teté**. Produção: LABORARTE. São Luís: [s. n.], 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LOweztFE8pc&t=55s. Acesso em: 12 maio 2023.

SARDENBERG, Cecília M.B. Conceituando **"Empoderamento" na Perspectiva Feminista**. I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO, NEIM/UFBA, jun.2006. Disponível em: <

https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf > Acesso em: 24 abr. 2023.

SEVERO, Denise. Impactos da ascensão dos movimentos de extrema-direita sobre os Direitos Humanos no contexto do Brasil: uma proposta de matriz de análise. **Revista Eletrônica de Interações Sociais-** REIS, out.2020. Disponível em: < https://periodicos.furg.br/reis/article/view/12005/8300> Acesso em: 10 mai. 2023.

SILVA, Maycol Douglas Lima; MARIN, Andreia Aparecida. **O feminino nas expressões populares: relações de poder na cultura e na expressão do carimbó paraense**. Revista Ártemis, [s.l.] v. XXIV nº1, p.167-178, 2018.

SOUZA, Paula Fernanda Pinheiro. ALBULQUERQUE, Maria Betânia Barbosa. Rezando também se aprende: saberes e práticas educativas das ladainhas em Breve-PA. **Revista Cocar**. v.XV nº32, p.1-17, 2021. Disponível em: < file:///C:/Users/Cliente/Downloads/Rezando+tamb%C3%A9m+se+aprende+saberes+e+pr%C3%A1ticas+educativas+das+ladainhas+em+Breve-PA.pdf> Acesso em: 02 abr. 2023.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos.** 15ed. Rio de Janeiro: Rosas do Tempo, 2021.

VASCONCELOS, Márcio. **Dona Teté.** São Luís, ca. 2000. Fotografia. Acervo Laborarte. Disponível em: < https://www3.ma.gov.br/agenciadenotivias/?tag=cacuria-de-dona-tete. > Acesso em: 24 abr. 2023.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural.** São Paulo: Polém, 2019.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO QUANTITATIVO PARA ELABORAÇÃO DE PERFIL

1) NOME COMPLETO:
2) DATA DE NASCIMENTO:
3) IDADE:
4) IDENTIDADE ÉTNICA OU RACIAL:
5) ESTADO CIVIL:
6) ENDEREÇO:
7) SEXUALIDADE:
8) TEM FILHOS? SE SIM, QUANTOS?
9) HÁ QUANTO TEMPO PARTICIPA DO CACURIÁ DE DONA TETÉ?

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO QUALITATIVO

1) COMO VOCÊ CONHECEU A DANÇA DO CACURIÁ?
2) COMO VOCÊ CONHECEU O CACURIÁ DE DONA TETÉ?
3) PARTICIPOU DE OUTROS GRUPOS ANTES DE DANÇAR NO CACURIÁ DE DONA TETÉ?
4) O QUE É O CACURIÁ PARA VOCÊ?
5) QUAIS OS DESAFIOS DE DANÇAR CACURIÁ?
6) VOCÊ JÁ SOFREU CONSTRANGIMENTO AO DANÇAR CACURIÁ? SE SIM, O QUE HOUVE?
7) VOCÊ JÁ SOFREU PRECONCEITO POR DANÇAR NO CACURIÁ? SE SIM, COMO ACONTECEU?
8) ALGUM PARCEIRO(A) TENTOU DE ALGUM MODO IMPEDIR VOCÊ DE DANÇAR?
9) VOCÊ ACHA QUE TEM DIFERENÇA COMO AS PÚBLICO VÊ AS MULHERES QUE DANÇAM CACURIÁ DOS HOMENS QUE DANÇAM?
10) A PALAVRA FEMINISMO REPRESENTA ALGUMA COISA PARA VOCÊ? SE SIM, O QUE REPRESENTA?
11) A PALAVRA EMPODERAMENTO REPRESENTA ALGUMA COISA PARA VOCÊ? SE SIM, O QUE REPRESENTA?
12) VOCÊ CLASSIFICA A DANÇA DO CACURIÁ COMO UM MEIO PARA EMPODERAR A MULHER? SE SIM, COMO?
13) COMO VOCÊ CLASSIFICARIA UMA MULHER EMPODERADA NA CENA DO CACURIÁ DE DONA TETÉ?

APÊNCIDE C

1. DESDE QUANDO VOCÊ REALIZA A PRODUÇÃO DO CACURIÁ DE DONA TETÉ?
2. QUAIS OS DESAFIOS DA PRODUÇÃO E DIREÇÃO DESSE GRUPO?
3. COMO MULHER, VOCÊ ENCONTRA DESAFIOS NA PRODUÇÃO E GESTÃO DO CACURIÁ DE DONA TETÉ?
4. VOCÊ ACHA QUE VOCÊ JÁ TEVE ALGUM PROBLEMA COM INTEGRANTES DO PRÓPRIO GRUPO OU DE OUTROS GRUPOS POR CONTA DE SEU GÊNERO?
5. O GRUPO TEM ALGUMA ESTRATÉGIA PARA MULHERES MÃES ACOMPANHAREM ENSAIOS OU APRESENTAÇÕES?
6. JÁ ACONTECEU ALGUM CASO DE VIOLÊNCIA DE GÊNERO COM INTEGRANTES DO GRUPO? SE SIM COMO PROCEDEU?
7. NO CACURIÁ DE DONA TETÉ COMO VOCÊS PROCEDEM COM DANÇARINAS GRÁVIDAS?
8. COMO FUNCIONA A ESCOLHA DAS INTEGRANTES MULHERES NO GRUPO CACURIÁ DE DONA TETÉ? EXISTE UMA EXIGÊNCIA DE UM PADRÃO CORPORAL ESPECÍFICO?

ANEXO A – LISTA CEDIDA PELA SECULT DE CACURIÁS INSCRITOS PARA O SÃO JOÃO 2022 DE SÃO LUÍS – MA

PREFEITURA DE SÃO LUÍS

SÃO LUÍS | SECULT

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO LUÍS
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA - SECULT

EDITAL Nº 02 /2022 – PMSL/SECULT
SELEÇÃO PÚBLICA DE PROPOSTAS DE ATRAÇÕES ARTÍSTICAS
FESTEJO JUNINO DE SÃO LUÍS - MA 2022

ORD	CATEGORIA	NOME ARTÍSTICO
1	CACURIÁ	100 VERGONHA
2	CACURIÁ	ADOLESCENTES SEGUIDORES DE CRISTO - ASC
3	CACURIÁ	ALMA GEMEA
4	CACURIÁ	ASSA CANA
5	CACURIÁ	BOM DEMAIS
6	CACURIÁ	CACURIÁ NOVA GERAÇÃO
7	CACURIÁ	DA ANGELA
8	CACURIÁ	DA BASSON
9	CACURIÁ	DA ROGERIA
10	CACURIÁ	DA VILA PALMEIRA
11	CACURIÁ	DO CANDINHO
12	CACURIÁ	DO JHON
13	CACURIÁ	DO LULU
14	CACURIÁ	ENCANTO JUVENIL
15	CACURIÁ	FANTASIA JOVEM
16	CACURIÁ	FILHAS HERDEIRAS
17	CACURIÁ MIRIM	ILDENER
18	CACURIÁ	LIBERTOS NA NOITE
19	CACURIÁ	MENINA SAPECA
20	CACURIÁ MIRIM	RABO DE SAIA
21	CACURIÁ	UPAON AÇU
22	CACURIÁ	VILA GORETH

ANEXO B- Página 1 do Estatuto do Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE

CARTUARIA DE AZEVEDO
Registro Civil de Pessoas Jurídicas
MICROFILME n.º 57555

Alteração do Estatuto do Laboratório de Expressões Artísticas-LABORARTE

CAPITULO I
DA CONSTITUIÇÃO, SEDE, FORO, TERRITÓRIO E OBJETIVOS

Art.1º O Laboratório de Expressões Artísticas - LABORARTE, é pessoa jurídica de direito privado, caráter civil, beneficente, sem fins lucrativos, constituída por tempo indeterminado, com sede na Rua Jansen Muller, 42, Centro, em São Luís do Maranhão e foro nesta capital.
Art.2º O LABORARTE tem por objetivos:
I - pesquisar e elaborar novas formas de expressões artísticas,
II - promover o desenvolvimento cultural da comunidade;
III - oferecer através de espetáculos, exposições, publicações, cursos, conferencias, ou quaisquer outras formas de expressão e comunicação, os resultados dos trabalhos de pesquisa e aprendizagem.
IV- prestar serviços gratuitos e sem qualquer discriminação de clientela.
Art.3º Para atingir seus objetivos, o LABORARTE poderá realizar convênios e contratos com entidades públicas e privadas, nacionais e internacionais.

CAPÍTULO II
DA ADMISSÃO, DIREITOS ASSOCIADOS E DEVERES DOS

Art. 4º Poderá participar do LABORARTE, qualquer pessoa, sem distinção de sexo, raça, credo político ou religioso.
Art.5º A admissão e/ou demissão dos associados será feita a juízo da Assembléia Geral, de acordo com as normas do Regimento Interno.
Art.6º O quadro de associados do LABORARTE será composto por duas categorias de sócios:
I-sócio efetivo;
II-sócio colaborador;
§ 1º Sócio efetivo é aquele admitido pela Assembléia Geral e com atuação permanente na entidade,
§ 2º Sócio colaborador é aquele que presta serviços e/ ou colabora com os trabalhos da entidade.
Art.7º São direitos do sócio efetivos, quites com suas obrigações sociais:
I - Gozar de todos os benefícios proporcionados pela entidade;
II - Votar e ser votado para os cargos da Diretoria;
III – Tomar parte das Assembléias Gerais;
Art.8º É direito do sócio colaborador, ter franqueado o seu ingresso nas produções artísticas da entidade;
Art. 9º São deveres dos sócios efetivos para com a entidade:
I-atuação permanente;
II-responsabilizar-se pela sua administração e organização;
III- participar de estudos, discussões e trabalhos que objetivem o seu fortalecimento;
IV- zelar pela manutenção e conservação do seu patrimônio;
Art.10 É dever do sócio colaborador participar de estudos, produções e/ou eventos, realizados pela entidade.

RUA JANSEN MULLER, 42 CENTRO SÃO LUÍS/ MA CEP: 65020-290
FONE: 98.3222-7570/32312725/88262057 - CNPJ 06.347.959/0001-84
Email: laborarte@elo.com.br

ANEXO C- Histórico da Cantora Rosa Reis retirado do seu portifólio de 2022

HISTÓRICO

Estudou canto na Escola de Música do Maranhão "Lilah Lisboa" e integrou o Coral de São João, participando de Festivais, Encontros em outros Estados e fazendo vocais para shows de artistas locais. Em 1983 entrou para o Laborarte participando do Departamento de Som. Com o Laborarte pesquisou os ritmos tradicionais maranhenses, e em 1988 montou o seu primeiro show solo com músicas de compositores do estado, apresentando o show "CANTAREIRA" no Teatro Arthur Azevedo. Realizou em parceria com o cantor Roberto Brandão e o músico Chico Pinheiro o show Cantigas de Rodas com músicas para o público infantil.

Com os cantores Inácio Pinheiro, Fátima Passarinho, Cláudio Pinheiro e Roberto Brandão criou o Show Fuzarca com músicas e ritmos carnavalescos dos compositores de São Luís.Participou da gravação do vinil do Festival VIVA que marca a história da música do Maranhão dando visibilidade aos cantores, músicos, compositores e que culminou na fase da MPM-Música Popular Maranhense.Em 1990 gravou seu primeiro vinil, e participou de vários outros cd´s de grupos e músicos de São Luís: Bicho Terra, Tribo, Festival Viva, Cacuriá de Dona Teté, Bloco Tradicional Os Vigaristas.

ANEXO D – FIGURINOS DO CACURIÁ DE DONA TETÉ

Figurino 1987

Figurino 1989

Figurino 1994

Figurino 1996

Figurino 1998

Figurino 2002

Figurino 2008

Figurino 2013

Figurino 2019

ANEXO E- Dados do IPEA (Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Econômico Aplicado) sobre a Violência contra a mulher no Brasil

ANEXO F- Cadastro das Inscrições das Oficinas de cacuriá

Laberarte

OFICINA CACURIÁ
Quarta 20H ÀS 22H
OFICINEIRAS: LUANA REIS E ROSA REIS

1	NOME	GLORIA FRANÇA	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	38	18,19/7	18,19/7	18,19/7	15/1
	CONTATO	98.99148-2990	TRI SEG, QUA E SEX			
	Obs de saúde:		R$ 335,00			
2	NOME	POLLYANA SILVA	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	32	21.07	07/09	07/09	—
	CONTATO	98.98716-8869	TRI SEG, QUA E SEX			
	Obs de saúde:		R$ 335,00		pix 50%	
3	NOME	LUANA PADILHA	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE		01.08	01.08	01.08	Dez
	CONTATO	2X	TRI SEG E QUA			
	Obs de saúde:		R$ 240,00			
4	NOME	IVANNA RAMOS	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	34	03.08	03.08	03.08	Dez
	CONTATO	(98) 98886-5126 2X	TRI SEG E QUA			
	Obs de saúde:		R$ 240,00			
5	NOME	BARBARA OLIVEIRA	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	33	21.07	21.07	21.07	18/11
	CONTATO	19.99983-1595 2X	TRI QUA E SEXTA			
	Obs de saúde:		R$ 240,00			
596	NOME	FERNANDA LUCIA GADELHA SILVA	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	43 ANOS	17.07	17.7	17.7	—
	CONTATO		TRI QUARTA			—
	Obs de saú	preserva lombar e joelho	R$ 150,00			
607	NOME	ANA CECILIA TELES RODRIGUES DOS	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	30	19.07	19.07	19.07	—
	CONTATO	71. 9933.22593	TRI QUARTA			—
	Obs de saúde:		R$ 150,00			
8	NOME	BELA BASTOS	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	36	03.08	29.08	—	—
	CONTATO	98. 98175-3223	2X SEG E QUA		—	—
	Obs de saúde:					
9	NOME	ALIANNE (ANNIE)	AGOS	SET	OUT	NOV
	IDADE	26 ANOS	03.08	05/09	07/11	0[illegible]
	CONTATO	98.98553-3649	2X SEG E QUA			
	Obs de saúde:					

ANEXO G – Planilha de Pagamentos das apresentações realizadas do Cacuriá de Dona Teté, 2024.

2º PAGAMENTO DO SÃO JOÃO 2024 - JULHO

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	
		R$ 4.000,00	R$ 4.000,00	R$ 5.000,00	R$ 5.000,00	R$ 5.000,00	R$ 5.000,00	R$ 4.500,00	R$ 4.500,00	R$ 14.000,00	**R$ 51.000,00**
		FESTANÇA JUNINA 29/05	**CIA VEM BB 01/06**	**GOLDEN SHOPPING 02/06**	**SÃO JOÃO DA THAY 08/06**	**CONVENTO MERCES 08/06**	**AABB 14/06**	**ASSOCIAÇÃO DA CAIXA 15/06**	**RIO ANIL SHOPPING 21/06**	**CAXIAS 26/06**	**TOTAL FINAL**
	TRANSPORTE	R$ 700,00	R$ 700,00	R$ 700,00	R$ 400,00	R$ 400,00	R$ 700,00	R$ 700,00	R$ 400,00	R$ 7.000,00	R$ 11.700,00
	ÁGUAS	R$ 300,00	R$ 300,00	R$ 300,00	R$ 200,00	R$ 200,00	R$ 300,00	R$ 300,00	R$ 200,00	R$ 500,00	R$ 2.600,00
	LABORARTE	R$ 450,00	R$ 450,00	R$ 600,00	R$ 660,00	R$ 660,00	R$ 600,00	R$ 525,00	R$ 585,00	R$ 975,00	R$ 5.505,00
	PRODUÇÃO	R$ 300,00	R$ 300,00	R$ 400,00	R$ 440,00	R$ 440,00	R$ 400,00	R$ 350,00	R$ 390,00	R$ 650,00	R$ 3.670,00
	MARLENE	R$ 300,00	R$ 300,00	R$ 400,00	R$ 440,00	R$ 440,00	R$ 400,00	R$ 350,00	R$ 390,00	R$ 650,00	R$ 3.670,00
	ROSA REIS	R$ 200,00	R$ 200,00	R$ 200,00	R$ 200,00	R$ 200,00	R$ 200,00	R$ 200,00	R$ -	R$ 300,00	R$ 1.700,00
	CAMILA REIS	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ -	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 200,00	R$ -	R$ 1.100,00
	DODA (Carlos	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 200,00	R$ 1.400,00
	FLAUTA	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 200,00	R$ 1.400,00
	VIOLÃO	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 150,00	R$ 200,00	R$ 1.400,00
	PRODUÇÃO/ M	**R$ 2.850,00**	**R$ 2.850,00**	**R$ 3.200,00**	**R$ 2.790,00**	**R$ 2.940,00**	**R$ 3.200,00**	**R$ 3.025,00**	**R$ 2.615,00**	**R$ 10.675,00**	**R$ 34.145,00**
	TOTAL CUSTO	*R$ 1.150,00*	*R$ 1.150,00*	*R$ 1.800,00*	*R$ 2.210,00*	*R$ 2.060,00*	*R$ 1.800,00*	*R$ 1.475,00*	*R$ 1.885,00*	*R$ 3.325,00*	
	Nº PARTICIPAN	*36*	*33*	*35*	*36*	*29*	*37*	*37*	*32*	*28*	
	VALOR/PESSOA	*R$ 31,94*	*R$ 34,85*	*R$ 51,43*	*R$ 61,39*	*R$ 71,03*	*R$ 48,65*	*R$ 39,86*	*R$ 58,91*	*R$ 118,75*	
1	ANDRÉ RAFAEL	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 510,00
2	BRUNO	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	FALTA	R$ 395,00
3	DARLIVAN	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 510,00
4	HENRIQUE	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	FALTA	R$ 395,00
5	HERICK	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	FALTA	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 440,00
6	IGOR	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 510,00
7	IRAN	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	FALTA	R$ 45,00	R$ 40,00	FALTA	FALTA	R$ 265,00
8	LEOMAR	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 510,00
9	MARCELO	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	FALTA	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 440,00
10	MARCOS COBI	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	FALTA	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 470,00
11	MOISES	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	FALTA	FALTA	R$ 335,00
12	NETO	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	R$ 60,00	R$ 70,00	R$ 45,00	R$ 40,00	R$ 60,00	R$ 115,00	R$ 510,00
13	RENATO	R$ 35,00	R$ 35,00	R$ 50,00	FALTA	FALTA	FALTA	R$ 40,00	FALTA	R$ 115,00	R$ 275,00

14	***GIBI***	R$	25,00	R$	25,00	R$	37,50	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	477,50
15	***JOBERTH***	R$	25,00	R$	25,00	R$	37,50	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	477,50
16	***MAURO JR***	R$	25,00	R$	25,00	R$	37,50	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	477,50
17	***PEDRO***	R$	25,00	R$	25,00	R$	37,50	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	FALTA		R$	60,00	R$	115,00	R$	437,50
18	***GLEYDSON***	-		-		-		-		-		R$	-	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	215,00
19	LUANA	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	FALTA		R$	115,00	R$	450,00
20	ENILDE	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
21	CLEIA	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
22	BRENDA	R$	35,00	FALTA		R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	475,00
23	DEUZIMA	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	FALTA		R$	115,00	R$	450,00
24	IZA	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	FALTA		R$	395,00
25	DAIANNE	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	FALTA		R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	440,00
26	AYKRAN	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
27	POLIANA	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
28	ELIZETE	R$	35,00	FALTA		R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	FALTA		R$	40,00	FALTA		FALTA		R$	255,00
29	EDLEUZA	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	FALTA		R$	45,00	R$	40,00	FALTA		FALTA		R$	265,00
30	IMIRA	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	FALTA		FALTA		R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	380,00
31	CRISTIANE	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
32	***BRUNA RAFAE***	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
33	***MARIA (RESER***	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	FALTA		R$	395,00
34	***RENATA (RESE***	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	FALTA		R$	395,00
35	GLORIA	-		-		-		-		-		R$	25,00	R$	-	R$	60,00	FALTA		R$	85,00
36	PAULA	-		-		-		-		-		R$	25,00	R$	-	R$	60,00	FALTA		R$	85,00
37	TOTÓ (Washin	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
38	TAYZE REIS	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
39	THAISE OLIVEI	R$	35,00	R$	35,00	R$	50,00	R$	60,00	R$	70,00	R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	510,00
40	FERNANDA RC	-		-		-		R$	60,00	FALTA		R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	320,00
41	LUIS FILIPE	-		-		-		-		-		R$	45,00	R$	40,00	R$	60,00	R$	115,00	R$	260,00
42	ROXA (Mª Belf	FALTA		FALTA		FALTA		FALTA		FALTA		FALTA		FALTA		FALTA		FALTA		R$	-
	ELENCO	**R$**	**1.220,00**	**R$**	**1.150,00**	**R$**	**1.750,00**	**R$**	**2.100,00**	**R$**	**2.030,00**	**R$**	**1.670,00**	**R$**	**1.480,00**	**R$**	**2.040,00**	**R$**	**3.450,00**	**R$**	**16.890,00**
	VALOR TOTAL	**R$**	**4.070,00**	**R$**	**4.000,00**	**R$**	**4.950,00**	**R$**	**4.890,00**	**R$**	**4.970,00**	**R$**	**4.870,00**	**R$**	**4.505,00**	**R$**	**4.655,00**	**R$**	**14.125,00**	**R$**	**51.035,00**

ANEXO H- Termo de Consentimento

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Caro (a) Participante.

Estou realizando uma pesquisa de Mestrado intitulada Cacuriando Corpos:os corpos das mulheres na dança do cacuriá, discursos e empoderamento junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas- PPGAC. , cujo objetivo de analisar quais estratégias de empoderamento as mulheres que dançam no Cacuriá de Dona Teté utilizam para mediar os discursos patriarcais que as atravessam na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, com a orientação da Prof.ª Dr.ª Tânia Cristina C. Ribeiro, da Universidade Federal doMaranhão – UFMA.

Sua participação nessa pesquisa é uma opção, você pode não aceitar participar ou desistir a qualquer momento, sem nenhuma penalização ou prejuízo em sua relação com a pesquisadora,com a UFMA.

Vale ressaltar que não há compensação financeira relacionada à sua participação, pois esta pesquisa será desenvolvida sem nenhum orçamento financeiro. O risco relacionado com sua participação na pesquisa poderá ser no âmbito psicológico, tais como, medo de exposição e/ou receio em responder alguma questão. Contudo, o desenvolvimento deste estudo ocorrerá de forma adequada, visando minimizar a ocorrência de tal desconforto.

Caso aceite gostaria que soubesse que será realizada coleta de dados por meio de aplicação de um questionário qualitativo. Os resultados serão utilizados exclusivamente para fins científicos, como divulgação em revistas e congressos. em que sua identidade será preservada.

Você receberá uma via deste termo, assinada por ambas as partes, onde consta o telefone e o endereço eletrônico da pesquisadora, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento. Agradeço sua participação e me coloco à disposição para maiores esclarecimentos através de (seu email).

Declaro que entendi os objetivos e benefícios de minha participação na pesquisa e concordo em participar voluntariamente.

São Luís, 14 de agosto, de 2024.

Pesquisadora Responsável **Participante**