



**BRINCANDO CACURIÁ:  
CANTIGAS DE CAIXEIRAS EM SALA DE AULA.**

LAIANA LINDOZO BARROS CUTRIM\*

## **INTRODUÇÃO**

O fomento de projetos que se utilizam de temáticas relativas a cultura popular maranhense se torna cada vez mais comum e acessível no que se diz respeito ao âmbito escolar. A utilização da arte literária, musical, teatral, coreográfica, etc. se tornam de forma paulatina parte dos currículos escolares. Onde a formação individual de cada aluno parte de suas diferentes referências, sejam elas profissionais, políticas, éticas e/ou sociais.

Nos diferentes meios e áreas de produção intelectual onde alunos e professores – sejam esses do Ensino Básico ou Superior – se qualificam e se relacionam, cada um destes se tornam leitores daquele texto, ressignificando diferentes produções em diferentes recortes temporais. Permitindo que suas leituras prévias de mundo definam suas compreensões textuais (SOUTO; SANTOS, 2008).

Despertar o interesse acerca de nossa cultura regional nos permite levar aos alunos uma formação individualizada e diferenciada de currículos unificados por uma história nacional limitada e lapidada pelos polos de produção intelectual brasileira, principalmente provindos dos interesses do sul e sudeste do país.

A cultura popular nordestina, principalmente a maranhense, se torna cada vez mais forma de empoderamento por meio da construção de uma identidade regional. Danças, cantigas, repentes, toadas, entre outros exemplos, tornam-se parte dessa formação. As vozes de agentes populares de diferentes gerações são atualizados nas brincadeiras e folguedos populares. A música se torna parte integrante e inestimável para essa percepção, onde letra e ritmo se tornam parte das raízes entre descendentes e seus antepassados. “A experiência de um compositor nunca é puramente musical, mas pessoal e social, isto é, condicionada pelo período histórico em que ele vive e que o afeta de muitas maneiras” (FISCHER *apud* DAVID, p. 1).

O Brasil é de diferentes formas representado por variados compositores o que exemplifica de forma clara as diferentes religiões, culinárias, climas, faunas e floras existentes em nosso imenso país.

---

1 Mestranda do Programa de Pós-graduação em História, Ensino e Narrativas (PPGHEN) da Universidade Estadual do Maranhão.

*Ora, seres e objetos culturais nunca são dados, são postos por práticas sociais e históricas determinadas, por formas de sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, de classe, da relação com o visível e o invisível, com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível, com o necessário e o contingente (CHAUI, 1994, p.122).*

Pensar nas experiências individuais desses agentes populares nos impulsiona a pensar a papel de cada um deles em seu próprio espaço social, político e cultural. As caixeiras do divino, suas letras e performances não se distanciam dessa percepção, e é por meio dessa possibilidade de produção de conhecimento histórico que buscamos no âmbito de sala de aula a leitura desse folguedo popular, por meio de suas cantigas.

## **CACURIÁ**

Carimbó de caixa, carimbó de caixeira, baile de caixa, bamba de caixa, bambaê de caixa, farra de caixa, carimbó-achulado, carimbó do Divino, baile das velhas, lelê de caixa, terecô. Seja qual for o nome – variável muitas vezes de uma região a outra do Estado do Maranhão – essas manifestações tradicionais possuem um laço ritmo-percussivo semelhante ao popular cacuriá.

O cacuriá provem de uma festa tradicionalmente religiosa e leva consigo traços da festa do Divino Espírito Santo, considerados os mais profanos da manifestação e das caixeiras<sup>2</sup>. Originalmente uma dança de mulheres, o carimbó de caixa levava para a folia aquelas que se dedicavam durante todo o festejo a louvar ao Divino e seu Império através de seus toques de caixa e seus versos cantados.

A festa do Divino tem sua concretude ao imbuir de sacralidade certos depositórios específicos, como: “a Santa Crôa – a coroa do Divino –, as Caxeiras, que são Suas Sacerdotisas, o Mastro, a Bandeira Real, as Bandeirinhas, o Pombo Branco, as Cantigas, as Caixas e as Vaqueta, Vanquetas ou Gambitos com as quais são percutidas”(BARBOSA, 2006:21), objetos esses que carregam um significado inerente, mas também uma noção de divindade construída coletivamente.

Essa mesma sacralidade construída sobre eles é desconstruída e ressignificada quando parte deles – as Caixeiras, as Caixas e as Vaquetas, Vanquetas ou Gambitos – são transportados para uma comemoração profana dessa manifestação religiosa. Feito pelas caixeiras, o carimbó de caixa tornava-se um momento de descontração no qual eles poderiam

---

2 Mulheres que tocam instrumentos musicais denominados caixas do Divino.



se expressar de uma forma que não caberia nos momentos tradicionalmente definidos do festejo do Divino. “A participação das Caixeiras na festa inclui a irreverência e o bom humor, manifestados pelo riso e pelo raciocínio rápido ao sair de armadilhas verbais, por vezes maliciosas”(BRABOSA, 2006: 67). Essa participação irreverente propaga-se nas batidas aceleradas do carimbó e dos versos maliciosos que também são cantados, como uma reunião de amigas. Esse momento profano das caixeiras permite que elas possam se expressar através de versos improvisados, e também por meio de cantigas já conhecidas de seus respectivos interiores, famílias e tradições.

Incluído muitas vezes no momento de limpeza da casa ou *lava-pratos* – na terça-feira que segue o Domingo de Pentecostes e a segunda-feira da derrubada do Mastro – tornava aquele espaço uma conjunção daqueles que se dedicaram para que a Festa do Divino Espírito Santo desse certo.

Nesse mesmo espaço profano, versos, cantigas e batuques associavam-se com os maliciosos movimentos corporais típicos de momentos de brincadeiras entre amigas, em relações que transcendem o rito, pois o conhecimento musical das caixeiras possibilita a construção de “*relações sociais e engendram uma irmandade de Caixeiras*”(BRABOSA, 2006: 60).

Partindo desse pressuposto, o momento do carimbó atingia seu ápice quando as mulheres se reuniam para o festejo, mas não podemos limitá-lo a apenas esse estágio, pois uma irmandade de caixeiras tem um sentido mais amplo, uma vez que pode significar uma união familiar, cujo grupo é restrito e tem suas próprias regras de conduta e de inclusão de novos participantes (BARBOSA, 2006: 60).

Os cantos de despedida feitos por elas durante a finalização dos festejos ao Espírito Santo mostram os laços entre todas. “Este é um momento em que reafirmam sua irmandade, mesmo com todos os seus conflitos” (BARBOSA, 2006: 122).

*Quero ver minhas Caixeira  
Com duas coisa que tem  
Me despeço das Caixeira  
Porque quero muito bem*

*Já te dei tudo que eu tinha  
Ainda tenho que te dar  
Quero bem a Margarida  
Eu tenho que te abraçar*

*Eu cantei pra Margarida  
E canto para Anica  
Vou cantar pra Bolo Fofo  
E canto pra Petrolina*

*Falta eu canta pra Dolores  
Amiga que eu quero bem  
Tem a boca pequenina  
Não fala mal de ninguém*

*Eu abraço todas elas  
Dentro do meu coração  
Quando irem deste mundo  
Acharem a salvação (BARBOSA, 2006: 122).*

Essa manifestação espontânea das caixeiras chamou a atenção do folclorista Alauriano Campos de Almeida, ou simplesmente Seu Lauro. Quando questionado por Dona Zelinda Machado de Castro e Lima – então presidente da Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR) – se poderia criar uma *brincadeira nova*. Como responsável pelo incentivo ao turismo e às manifestações folclóricas no Maranhão, Dona Zelinda buscava uma *coisa nova* para exhibir. Nas palavras de Nelson Brito, grande incentivador e brincante do folclore maranhense:

*O cacuriá foi criado como um espetáculo. Mas a musicalidade é a musicalidade do carimbo de caixeira. Então Dona Zelinda chegou e disse “oh Seu Lauro, no São João é só bumba boi, quadrilha, tambor de crioula, invente uma brincadeira nova aí Sinhô”, aí no outro ano ele veio com o cacuriá (apud DELGADO, 2005: 15).*

Dentro desse contexto, o cacuriá fez com que o batuque tradicional das caixas se transmutassem de seu objetivo inicial de simples lazer e rememoração das glórias passadas dos negros escravizados e de seu cotidiano – o que ainda é comum nas festas interioranas nas quais as farras de caixa e bailes de caixa ainda se encontram em seu estado original – e passa a ser utilizada como espetáculo apresentado nos festejos de São João, onde até então as apresentações se sintetizavam no bumba-meu-boi, na quadrilha e no tambor de crioula, vistos como únicas tradições folclóricas maranhenses.

## CAIXEIRAS

Em costume vindo d'África, os tambores rituais eram lugar exclusivo de domínio masculino. Fora do continente africano, pouco se sabe sobre a exclusão da mulher do campo ritualístico da percussão, porém na diversidade cultural brasileira, nos é mostrado constantemente que apesar dela ser dinâmica, singular, e constantemente assimilar expressões culturais alheias que se transformam e ganham novas roupagens, também preserva em suas entranhas, tradições e manifestações que pouco ou nada se sabe de suas origens.

Dentro desse grupo de tradições imemoriais encontra-se outro símbolo de exceção: o grupo das caixeiras do Divino Espírito Santo, “mulheres sempre, quase todas com mais de 40 anos, que cantam e tocam as caixas, instrumentos de percussão cujas origens se perdem nos tempos” (BARBOSA, 2006: 4). Mundialmente, a Festa do Divino Espírito Santo é conduzida por homens, no Estado do Maranhão, eles quase não conduzem esse festejo – ganhando o papel de “Foliões da Divindade”(BARBOSA, 2006: 4) –, esse papel é praticamente dominado pelas mulheres. “Dizem os estudiosos que esse fato tem sua explicação no encontro do culto, de raízes ibéricas, com a matriz africana da identidade brasileira, e que situa a matriarca como eixo da sociedade” (BARBOSA, 2006: 4).

Na Festa do Divino as caixeiras ganham status de sacerdotisa, entoam “cânticos, repetidos de cor ou improvisados em louvor ao Divino Espírito Santo, além disso, em alguns momentos elas dançam com as bandeiras diante do trono e do mastro” (FERRETI, 2007: 114).

*As caixeiras são a alegria da festa. Sem caixeira nada a ver, a festa acaba, e elas vêm desde o começo, elas que cantam, que saúdam, que entende tudo. Sem caixeira não tem festa, elas são a folia tanto religiosa mesmo, no momento da obrigação, como na animação, nas brincadeiras. Daí a importância de se passar para frente senão daí a pouco, cadê a festa de Espírito Santo? Como é que nós vamos fazer? Não tem (GOUVEIA, 2011: página única).*

Com as palavras de Mãe Elzita, percebemos o quanto o papel da caixeira é indispensável no Divino do Maranhão. É dela a responsabilidade de organizar e guiar a festa, ritmando o culto com toques de caixa, sendo que, como em toda festa, os rituais realizados ao Divino são uma sequência longa e minuciosa, daí a importância do compromisso tanto dessas mulheres quanto daqueles que se dedicam a organizar o louvor ao Divino.



As caixeiras do Divino são um grupo único e restrito, com uma tradição secular, passada de forma oral, cujos laços relembram uma veia familiar e de amizade. Essa irmandade mantém seus laços de forma sólida através do ritual ao Divino Espírito Santo, mas não só dele. “As Caixeiras tiveram um papel fundamental na realização e permanência do evento até quando, nos anos 80 do século XX, esse começou a receber apoio financeiro por parte do estado”(BARBOSA, 2006: 61).

Cada momento do festejo ao Divino Espírito Santo exige diferentes toques de caixa, com ritmos e significados variados para o ritual. Esse é outra responsabilidade das caixeiras, principalmente da caixeira régia que dentro da hierarquia desse grupo de mulheres lidera os cânticos e as danças, tendo que saber todos os detalhes do ritual.

A relação dessas mulheres com suas posições no festejo reflete-se em seus “pagamentos” por seus serviços ao Divino.

*Há músicos e Caixeiras tocando nos cortejos, e eles tem diferenças fundamentais em suas qualificações e relação com a festa. Os músicos são pagos por sua capacidade de realizar seu trabalho, em uma relação mediada pelas regras do mercado formal. As Caixeiras recebem agrados que podem, ou não, incluir dinheiro, embora elas festejem quando isso acontece. Sua realidade de devotas do Divino continua a nortear sua presença na festa, embora muitas mudanças venham ocorrendo (BARBOSA, 2006: 64).*

Essa irmandade tem seus laços formados pela fé, pela amizade e pelos costumes. Uma cultura popular da caixa e do Divino, em que cada uma dessas mulheres ganha a tarefa de tornar a próxima geração conhecedora desses rituais tradicionais.

“Os versos antigos, de fundamento, são valorizados como um dos critérios que definem o grau e a profundidade do conhecimento das Caixeiras. O improviso tem seu lugar, mas costuma ser desvalorizado quando usado para substituir os versos de fundamento”(BARBOSA, 2006: 61). São respeitados os espaços de criação, mas respeitam e legitimam “o ensinamento feito pelas Caixeiras que a antecederam e entendem a profundidade e a responsabilidade de seu papel para a continuidade da transmissão oral desse conhecimento” (BARBOSA, 2006: 61).

Essa difusão inclui também a perpetuação de princípios como os da partilha e da solidariedade, associados ao Culto do Divino e difundidos no cotidiano das Caixeiras.

*O aprendizado musical dessas Caixeiras nem sempre inclui a formação sistemática,*



*com treinos e ensaios. Os relatos mostram que o ensino e aprendizado costuma acontecer de forma orgânica, mas lenta, no espaço doméstico, ou na vivência dos diferentes momentos da Festa, onde todos incorporam aquela música ao seu universo sonoro. Também se aprende em espaços públicos, numa situação privilegiada, como os cortejos ou viagens para tirar jóia, por exemplo. E há relatos de ensaio de Bandeirinhas com o objetivo de prepará-las para dançar, ou de treino das Caixeiras novas para aprenderem o sotaque daquela festa (BARBOSA, 2006: 93).*

Além de seu papel fundamental como sacerdotisas desse culto, as caixeiras também são respeitadas por sua “tradição de repentistas” (BARBOSA, 2006: 67), onde cada uma participa com sua irreverência e bom humor. “A brincadeira entre elas e as pessoas ao redor, os músicos inclusive, constroem a ambiência da festa. Expressam a intimidade de quem conhece a história comum vivida por todas e a história particular de cada uma. São velhas conhecidas” (BARBOSA, 2006: 67).

## **ORALIDADE EM SALA DE AULA**

Como representantes de um grupo singular da formação cultural maranhense, as caixeiras do divino tornam-se também de extrema importância na proposta de inserirmos no âmbito de sala de aula o estudo da música, mas de forma significativa da história oral.

Ainda que usada em seu formato pedagógico em diferentes países com significativo sucesso, a história oral ainda é uma novidade didática em terras tupiniquins, principalmente quando buscamos levar esses sujeitos/vozes como fontes históricas, fazendo do estudante parte integrante na construção do conhecimento histórico. Permitindo a esse perceber a história produto de uma multiplicidade de atores. “Grupos grandes ou pequenos, de lugares muito antigos ou de bairros recém-criados, ricos ou pobres, todos têm o direito de ter sua história valorizada e preservada. E a escola é o lugar fundamental para a democratização da construção da narrativa histórica” (LONDON *apud* SANTIAGO; MAGALHÃES, 2015: 33).

Incentivar o reconhecimento desse aluno para com o conteúdo levado para sala de aula, torna esse muito mais significativo, pois se relaciona de forma concreta e/ou subjetiva com significados já instaurados no contexto social do aluno. Pensar as cantigas de cacuriá a partir de suas permanências e transformações, nos leva a perceber indicações de mudanças sociais dentro desse círculo social, onde mulheres negras e pobres tem seus espaços de poder fortalecidos e difundidos para com seus descendentes.

## PROPOSTA

O período de surgimento do cacuriá remonta ao ano de 1972 e, apesar de ser uma manifestação urbana – em que performances e práticas tradicionais foram reestruturadas para inclusão em um espetáculo –, tem forte cunho rural e, essa faceta é explícita nas letras e danças típicas dessa manifestação artística.

No meio urbano, o cacuriá ganhou novas conotações no tocante ao seu lado sensual, a sua roupagem ficou mais rebuscada e uniformizada, o corpo da mulher passou a ser apresentado de novas formas, isto é, no meio rural, a principal característica do cacuriá, era que ele adaptava suas músicas ao mundo do trabalho, da lavoura e da agricultura, característicos do ambiente rústico do interior; já no meio urbano, a sensualidade da mulher é mais explícita e esse fato é relevante quando analisamos diversas letras de músicas.

*Maçariquinho na beira da praia  
Como é que a mamãe lava a saia  
É assim, é assim, é assim, ô lelê  
É assim que a mamãe lava a saia (DELGADO, 2005: 120).*

A partir da análise dessa letra, podemos perceber um universo do trabalho sendo colocado como primeiro plano na música e, a arte de ensinar através da observação, muito comum nos interiores, uma vez que, a figura da mulher mãe, dona de casa e que cuida dos filhos é típica do ambiente rural.

Essas atividades presentes nas letras dessas músicas reportam-se aos trabalhos comunitários tradicionais encontrados nos interiores, não deixando de lado a sensualidade dos movimentos, até nas atividades mais rotineiras.

*Formiga me mordeu, formiga me mordeu,  
Formiga me mordeu no canavial  
O que tu foi fazer, o que tu foi buscar  
Fui buscar cana pra nós chupar (DOMÍNIO POPULAR apud SANTOS, 2000: 79).*

A música acima também nos remete ao ambiente rural do trabalho, com a cana-de-açúcar e as atividades que homens e mulheres costumavam realizar. Outro ponto relevante a ser levantando versa sobre a presença constante do trabalho rural e da natureza nos versos das





canções, fato explícito na música acima quando trata da formiga no canavial.

Maçariquinho na beira da praia  
Vou te ensinar como a mulher levanta a saia  
É assim, é assim, é assim ô lelê  
É assim que a mulher roda a saia (DELGADO, 2005: 120).

A canção apresentada acima revela como a música foi adaptada ao gosto popular no meio urbano, pois no início, como apresentado anteriormente, a música fazia alusão ao mundo da lavadeira e agora, depois das adaptações necessárias, a letra ganhou expressões mais envolventes e sensuais, explicitando o lado sexual do cacuriá, fazendo referência ao movimento sensual da mulher levantar a saia.

Outra faceta importante é que a mulher deixa de ser vista como trabalhadora para ser visualizada enquanto objeto de desejo e de sensualidade, revelada na letra da música e nos movimentos da dança.

A qualificação das brincantes deixa de ser vista através das habilidades que possam revelar no mundo do trabalho e passa a ser feita a partir da sua habilidade de conquista e sensualidade.

Eu venho de muito longe  
Neste salão para alegrar  
Vim fazer uma surpresa  
Botar cana pra assar

A sacana, cana pra assar  
A sacana, cana pra assar (refrão)

Todos gostam de mim  
Ou cosido ou assado  
Na fogueira de São João  
Eu alegre os namorados

Sempre chego primeiro  
Nunca fico pra depois  
Eu sou o feijão  
Sou companheiro do arroz.

(...)



Meus amigos e companheiros

Vamos mudar de assunto

To pedindo pra vocês

Vamos assar cana juntos (DOMÍNIO POPULAR *apud* SANTOS, 2000: 78).

Na voz de Dona Teté, o cacuriá ganhou conotações ainda mais sensuais, no entanto, a manifestação não perdeu sua natureza interiorana. As canções ganham mais versões em duplo sentido, mas continuam fazendo alusão as suas raízes rurais, como mostra a canção acima, a canção “A CANA”, pois a letra especifica que aquele que puxa os versos veio para assar cana, assar ou cozinhar o milho, preparar o arroz, feijão e, convida a todos a realizarem o trabalho juntos, como um trabalho comunitário.



## REFERÊNCIAS

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar; Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

BARBOSA, Marise. **Um as mulheres que dão no couro**/Marise Barbosa; [Cláudia Marinho, ilustrações]. – São Paulo: Empório de Produções & Comunicação, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DAVID, Célia Maria. **Música e o ensino de história**: uma proposta. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/46189/1/01d21t06.pdf>>. Acessado: 28/02/2017.

DELGADO, Ana Luiza de Menezes. **SÓ PRECISA REBOLAR? Performance e dinâmica cultural no Cacuriá maranhense**. Dissertação de Mestrado. Pernambuco: UFPE, 2005. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp107068.pdf>>. Acessado em: 20 de setembro de 2011.

FERRETI, Sergio Figueiredo. Sincretismo e religião na festa do Divino. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 11, Vol. 18(2), 2007.

GOUVEIA, Claudia. **Personalidades de um rito festivo**: as caixeiras do Divino Espírito Santo. Disponível em: <<http://www.portaldodivino.com/nobrasil/caixeirasdodivino.htm>>. Acessado em: 28 de abril de 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. **História oral na sala de aula**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, Wellington Sebastião Oliveira dos. **A ALEGRIA E A SENSUALIDADE DO**



**CACURIÁ: o Cacuriá de São Luís como atrativo turístico.** Monografia apresentada ao curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão. São Luís: UFMA, 2000.

SOUTO, Andrea do Roccio; SANTOS, Jucinéia Narciso dos. Oralidade e cultura popular na sala de aula. IN: **Nau Literária:** Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. PPG-LET-UFRGS. Porto Alegre. Vol. 4 N. 01 – jan/jun, 2008.