

Araruna no Rio Grande do Norte: uma dança entre historiografia e memória

Lucila Barbalho Nascimento

Graduanda em História

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

A Araruna é compreendida como uma dança de salão, que reúne vários números coreográficos, na qual a vestimenta remete à “aristocracia” dos séculos anteriores. Hoje, existe uma organização oficial do grupo de dança, *Araruna - Sociedade de Danças Antigas e Semidesaparecidas*, datada de 1956, mas suas raízes remontam ao ano de 1949 sob a direção artística de Mestre Cornélio Campina, sua sede foi fundada em 1962 e apresenta um estatuto registrado. Nas obras de escritores norte-rio-grandenses, como Deífilo Gurgel (*Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte*) e Câmara Cascudo (*Dicionário do Folclore Brasileiro*) é colocada como única, uma exceção às outras danças folclóricas. Por outro lado, na obra de Cáscia Frade (*Folclore*) é associada a uma dança amazônica, que ocorre durante o mês de junho. O objetivo deste trabalho é analisar a historiografia – através das contribuições de Michel de Certeau – sobre a dança Araruna, através de obras inseridas nos campos da antropologia, dos estudos sobre folclore e história do Rio Grande do Norte. Contribuindo assim para a compreensão do processo que leva a construção da “cultura imaterial” de uma sociedade. Além disso, partindo da ideia de Antônio José Faro (*Pequena História da Dança*) de que as “danças folclóricas” estão ligadas aos momentos pelos quais passaram os povos que elas caracterizam, podemos inseri-las nos estudos sobre cultura popular, práticas e costumes, entre outros propostos pela história das mentalidades, que se disseminou em 1970, e despertou o interesse dos historiadores sobre a memória. Na tentativa de incluir este trabalho nessa discussão, retornaremos às ideias de Maurice Halbwachs e Michael Pollak.

Palavras chave: Araruna; Historiografia; Memória;

O objetivo do presente trabalho é analisar a historiografia sobre a dança Araruna, considerando obras inseridas nos campos da antropologia, dos estudos sobre folclore e história do Rio Grande do Norte. Contribuindo para a compreensão do processo que leva a construção da cultura imaterial de uma sociedade. Além disso, partindo da ideia de Antônio José Faro – *Pequena História da Dança* – de que as danças folclóricas estão ligadas aos momentos pelos quais passaram os povos que elas caracterizam, podemos inseri-las nos estudos sobre cultura popular, práticas e costumes, entre outros propostos pela história das mentalidades e que despertou o interesse dos historiadores para a memória.

A *Operação Historiográfica* escrita por Michel de Certeau relaciona lugar, procedimentos e escrita. Uma vez que cada um desses elementos deixam marcas particulares, analisar essa relação permitirá ouvir o silêncio em torno da organização necessária à produção de um texto. Por volta de 1940, uma crítica à ciência histórica apontou para a relação do lugar com o sujeito, fugindo à ideia da história traduzida em fatos históricos e a partir daquele momento, demonstrou-se que a interpretação em história é suscetível ao autor. É através de uma “perspectiva construtivista”¹ que Michael Pollak – em seu artigo *Memória, Esquecimento, Silêncio* – sugere a análise da

transformação dos fatos históricos e sociais em objetos “solidificados e dotados de duração e estabilidade”², o que levou ao interesse “pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias”³.

Como não podemos ler um discurso histórico sem levar em consideração o organismo em torno do qual ele está organizado, não devemos prosseguir sem analisá-lo de forma crítica, pois são interesses exteriores à História que incentivam os objetos a serem estudados. De acordo com Certeau “a história parece ter um objeto flutuante cuja determinação se prende menos a uma decisão autônoma do que ao seu interesse e à sua importância para as outras ciências”⁴. Segundo Pollak – no artigo *Memória e Identidade Social* – apesar de parecer um fenômeno íntimo, a memória deve ser compreendida como um elemento construído em coletividade e que está sujeito, assim como o objeto em história, às “flutuações, transformações, mudanças constantes”⁵.

De acordo com Antônio José Faro, as danças folclóricas brasileiras são riquíssimas, mas pouco encenadas e muitas delas aparecem apenas em apresentações nas suas cidades de origem “e morrem um pouco a cada ano que se passa com a falta de renovação de seus intérpretes e o pouco interesse das autoridades competentes”⁶. O mesmo pensamento aparece na obra de Maribel Portinari – *História da Dança* –, além da colocação de que a dança tem papel importante no folclore de cada Estado, mas nem sempre é patrimônio cultural.

Segundo a proposta de Faro, estudiosos sobre danças medievais apontam que as danças populares são ancestrais das danças de salão e que a transferência do campo para a cidade modificou-as e tirou delas o que não era nobre. As mudanças políticas e sociais ocorridas na Europa levaram a dança da aldeia para os salões. Com isso o grupo que exercia o poder teve acesso à dança com fim de diversão. Exemplo disso ocorreu na corte de Luís XIV, durante o século XVII, para a qual a dança teatral foi levada pela rainha Catarina de Medicis, com a finalidade de entreter a corte. Tratava-se de artistas italianos responsáveis por espetáculos que misturavam dança, música, apresentações orais e que tinham como objetivo político e social ser “um passatempo elegante”⁷, chegando a servir de propaganda para o nacionalismo francês.

Dentre as danças folclóricas existentes no Rio Grande do Norte, nos propomos a pesquisar sobre a Araruna, que tem sua origem no grupo São João na Roça, do bairro das Rocas, fundado em 1949 pelo Mestre Cornélio Campina – diretor artístico do grupo – e amigos, que pretendiam formar um grupo que se apresentasse durante todo o ano. A organização oficial se deu em 1956, sob a égide de *Araruna - Sociedade de Danças*

Antigas e Semidesaparecidas e teve sua sede fundada em 1962, além de ser o único grupo de dança do Estado que apresenta um estatuto próprio.

Uma dança a três: Cascudo, Gurgel e Frade

A produção escrita de Luís da Câmara Cascudo apresenta vários enfoques, talvez por isso nenhuma das obras que analisa sua vida e obra se afirma como uma pesquisa abrangente de todos os aspectos do etnógrafo. O jovem que começou escrevendo uma coluna para o jornal do seu pai – *A Imprensa* – e se vestia à moda parisiense do começo do século XX, estudou Medicina (até o 4º ano) na Bahia e no Rio de Janeiro; e Direito em Recife, onde se formou em 1928. Atuou como jurista, jornalista e professor, tanto de escolas do 2º grau como de nível superior. Encerrou sua carreira docente na Faculdade de Direito da UFRN, onde se aposentou como professor da disciplina Direito Internacional Público.

Depois dos anos em que viveu na Vila Amélia, posteriormente Vila Cascudo, em condição econômica favorável, entre 1913 e 1932, Cascudo viu os negócios de seu pai falirem e sua família mudar-se para a Rua Junqueira Aires. Além das profissões acima, foi Diretor do Atheneu Norte-rio-grandense, da Imprensa Oficial do Estado e do Museu e Arquivo Públicos. Em 1959 foi nomeado 3º Consultor Geral do Estado, cargo que ocupou concomitante àquele de professor e que lhe rendeu uma condição financeira tranquila durante a velhice.

Na entrevista que Deífilo Gurgel concedeu ao suplemento *Nós do RN*⁸ do Diário Oficial do Rio Grande do Norte, ele afirma que, no início de 1920, Câmara Cascudo já escrevia sobre cultura popular e alertava aos governantes sobre a necessidade de apoio político às manifestações populares. Segundo ele, o interesse de Cascudo pela cultura popular consolidou-se definitivamente depois da visita que Mário de Andrade fez a Natal, na qual incentivou o amigo potiguar a ir para a janela, para ver o povo passar e estudar os seus costumes. Vicente Serejo, ao discorrer sobre o interesse de Cascudo pelo folclore em outra coluna do suplemento citado acima, acredita que a sensibilidade deste diante da cultura popular já estava enraizada na sua personalidade e que o Cascudo folclorista é fruto da observação de elementos como a rua e o homem.

Maristela Oliveira de Andrade em *Anotações Sobre a Obra Etnográfica de Câmara Cascudo*, afirma que as ideias do potiguar, tão afinadas com as de Silvio Romero, não o fizeram agir conforme o exemplo deste, pois se manteve afastado de polêmicas, embora firme nos seus posicionamentos. E, apesar de o etnógrafo exercer sua

independência na escrita dos estudos que realizou, ela o insere numa antropologia nordestina, composta por pensadores e letrados dessa região, como Silvio Romero e Gilberto Freyre. Assim como alguns dos outros intelectuais nordestinos pesquisados pela autora, Cascudo optou por não deixar sua cidade natal, uma “opção facilitada pela condição de pertencer a famílias burguesas e de influência local”⁹.

Diante disso, André Valério Sales, em *Câmara Cascudo: sua teoria folclórica, o método de pesquisa e sua relação política com as classes populares*, analisa o método que nada tem de metódico presente nas obras de Cascudo. Tratava-se, portanto, de um procedimento voltado para uma História da Memória, uma vez que, a fim de reconstruir um passado utilizava como fontes a mente humana, além de se voltar para a coleta de testemunhos orais. Abordava a Vida Privada, como em *Rede de Dormir, História dos Nossos Gestos e Prelúdio da Cachaça*. Exercia uma observação participativa diante da maioria dos seus objetos de estudo, como, por exemplo, nas obras *Viajando o Sertão*, pela qual ele percorreu o interior de seu Estado e *Meleagro*, que o levou a vários terreiros de religiões de influência africana e pretendia criar linguagens que possibilitassem a compreensão dos caminhos que surgiam com a sua curiosidade, ocorrendo aí “a invenção metódica de novos sistemas de signos, graças a procedimentos analíticos”¹⁰.

A prática da atuação participativa, além da integração entre pesquisador e objeto, também está exposta na releitura feita da Carta do Folclore Brasileiro – durante a reunião do VIII Congresso Brasileiro de Folclore em 1995 na Bahia – bem como a proposta de que a pesquisa neste campo de saber pede um “reaparelhamento metodológico dos pesquisadores, combinando os procedimentos de investigação e de análise provenientes das diversas áreas das Ciências Humanas e Sociais”¹¹.

O próximo autor que iremos analisar aqui é Deífilo Gurgel, filho de um “industrial da panificação”¹² e de uma professora, que teve sua biografia escrita por Francisco Fernandes Marinho, sob o título de *Deífilo Gurgel: oitenta anos de vida, poesia, história e folclore*. Quando completou 13 anos, foi admitido no Ginásio Santa Luzia, atual Colégio Diocesano, em Mossoró. No ano de 1944 chegou a Natal onde concluiu os estudos no Atheneu Norte-rio-grandense. Como concursado da Assistência dos Servidores do Estado, assumiu os cargos de Auxiliar de Escriturário; Chefe da Seção dos Serviços Gerais de Administração e Delegado. Entre os anos de 1949 e 1952 teve publicações aceitas em “suplementos literários de Natal e Recife”¹³. Fundador da Revista Letra, em 1956, publicou sua primeira obra em 1961: *Cais da Ausência*, um livro de poesias.

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito de Natal, foi nomeado, em 1970, Diretor do Departamento Municipal de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Cidade do Natal, exercendo o cargo até 1974. Foi nesse período que assumiu a postura de estudioso do folclore, diferentemente do que ocorreu “nos anos de 1956, 1957 e 1958, ao transitar à noite, pelo centro de Natal e deparar-me com a apresentação de grupos folclóricos, (...) ao invés de parar e observá-los, para poder compreendê-los, procurava diminuir sua importância, depreciando-os”¹⁴. Aposentou-se como professor do Departamento de Artes da UFRN, em 1992.

Foi a partir de 1970 que Deífilo Gurgel “atirou-se com tal fervor e entusiasmo ao estudo da Cultura Popular”¹⁵ e as obras desse período são fruto da “pesquisa de campo, como do estudo de gabinete, da divulgação através de livros e jornais”¹⁶, fazendo dele um dos nomes do folclore potiguar. Centralizando suas pesquisas nos literatos do Estado, bem como no espaço norte-rio-grandense, empreendeu importantes observações de campo sobre as danças folclóricas (*Danças folclóricas do Rio Grande do Norte*) e romances ibéricos e brasileiros (*Romanceiro Potiguar*).

É importante perceber a mudança de postura de Deífilo diante do folclore e da cultura popular à medida que ele passa a ocupar aquele cargo de importância política e cultural para o estado do Rio Grande do Norte. O mesmo autor que depreciava as apresentações folclóricas ocorridas durante os anos da administração pública de Djalma Maranhão (entre os anos de 1950 a 1960) dedicou mais de 40 anos da sua vida ao estudo das manifestações culturais do povo norte-rio-grandense, tornou-se folclorista e, além disso, um patrono do folclore e dos seus intérpretes. Naquela entrevista concedida ao suplemento *Nós do RN*, ele afirma que, além da visita de Mário de Andrade a Natal, 1929, e da administração de Djalma Maranhão, outro momento importante para a cultura popular no Rio Grande do Norte ocorreu em 1975, durante o lançamento da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro. Ano no qual ele criou a Federação dos Grupos Folclóricos do Rio Grande do Norte, da qual foi eleito Presidente.

A outra autora trazida para essa discussão historiográfica nasceu em Minas Gerais. Cáscia Frade é mestre em Antropologia Social pela UFRJ com a tese intitulada *Santo de casa faz milagres*. Doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora da UERJ e da Faculdade Angel Viana, membro da Comissão Nacional do Folclore/UNESCO e diretora da Divisão de Folclore da SEEC-RJ. Enquanto funcionária desta escreveu, junto com outros autores, *Dicionário do Folclore Fluminense* ou *Guia do Folclore Fluminense*, fruto dos dados recolhidos sobre: festas,

danças, culinária, rituais, jogos e mitologia. Uma de suas últimas pesquisas é sobre a festa do Divino Espírito Santo e as celebrações em torno da mesma.

Fundadora do *Núcleo de Cultura Popular da Universidade Estadual do Rio de Janeiro* foi entrevistada pela *Revista Digital Art&* na tentativa de desenhar o perfil dos integrantes do grupo de pesquisa em questão, composto também por Luiz Felipe Ferreira e Ricardo Gomes Lima, entrevistados em uma edição anterior e uma posterior, respectivamente. Na entrevista, Cáscia Frade esclarece suas ideias sobre temas que estão no cerne das suas pesquisas e através das suas respostas podemos observar o que ela compreende por cultura popular, folclore, saberes populares e científicos, entre outros.

Segundo ela, a cultura popular sempre foi entendida, no meio acadêmico, como “algo exótico e ultrapassado”¹⁷. E neste ponto ela faz referência a Willian Jonh Thoms, um arqueólogo que chamou atenção para as antiguidades que não estavam impressas nas paredes das cavernas, mas na memória; a Franz Boas, que voltou a antropologia para as práticas tradicionais das etnias que existiam na sociedade americana (cabe incluir aqui a aproximação de Cascudo com este autor, no tocante a “tendência anti-teórica”¹⁸ de ambos diante dos modelos de métodos científicos); a Renato Almeida, Edison Carneiro e Mário de Andrade, que lideraram movimentos com o objetivo de inserir o campo de saber da cultura popular nas universidades.

Para ela, não há oposição entre os saberes baseados na ciência e os estruturados na vivência dos indivíduos, uma vez que estes estão diretamente relacionados com todos os aspectos que envolvem a vida em sociedade. E afirma, ainda, que o que falta à ciência dita legítima é desvencilhar-se de certa prepotência e aceitar como validos os valores que existem para além dos seus limites. Do mesmo modo, segundo André Sales, aquele etnógrafo potiguar (Cascudo) – como gostava de ser chamado – afirma que a relação entre a cultura popular e a universitária deve ser compreendida como um diálogo erudito, não havendo a dominação de uma sobre a outra.

Quando questionada sobre o que é Cultura Popular, Cáscia afirma que há um problema quanto à conceituação desse campo e que apesar dos vários estudos sobre o tema, nenhum conseguiu abrangê-lo totalmente, mas que ela concorda com a ideia de Peter Burke de que se trata de uma “presa esquiva”¹⁹, posto à dinamicidade que ele percebeu. Ela acredita que a essência da cultura popular está na tradição, que se atualiza constantemente e que apresenta um “lastro histórico”²⁰. Parafraseando Câmara Cascudo, quando este foi questionado sobre o mesmo assunto, ela conclui: “Cultura popular, a contemporaneidade do milênio”²¹.

Sobre o folclore e sua relação com a cultura popular, Cáscia Frade sugere que o que ocorreu com o termo folclore está associado ao fenômeno social que ocorre com a língua, no qual alguns termos “surgem, depois caem em desuso, perdem sua essência, descaracterizam-se”²². Deste modo, o termo folclore foi separado do seu sentido inicial e tornou-se “bobagem, brincadeira, ignorância, exotismo, saber infundado”²³. Cascudo, que “não gostava de ser chamado de folclorista”²⁴, criticava os estudiosos do folclore, que viam este como um mero aspecto curioso e empreendiam buscas tolas a um campo visto como exótico.

Durante a releitura da Carta do Folclore Brasileiro, determinada pelas transformações ocorridas na sociedade brasileira e nas Ciências Humanas, o folclore foi conceituado como “um conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social”²⁵. A releitura ressalta, ainda, que folclore e cultura popular são equivalentes, que a expressão cultura popular seria mantida no singular, apesar da existência de “tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos”²⁶.

De acordo com Cáscia Frade, não há nada de novo na aproximação entre o erudito e o popular, uma vez que, por exemplo, são muitas as composições musicais surgidas no século passado como fruto dessa junção. É preciso perceber, sobretudo, que se trata de um movimento de mão dupla e que a cultura popular também pode se inspirar no erudito. Com a finalidade de exemplificar a ausência de uma vernaculidade na cultura, ela cita o exemplo da Quadrilha, uma dança aristocrática, coreografada e organizada por um marcador, que ao chegar ao Brasil, trazida pela família real portuguesa, frequentou desde os palácios até as senzalas e terreiros, sendo acompanhada por instrumentos como a sanfona e acrescida de expressões do cotidiano.

Sobre a Quadrilha, em conversa com sua filha Anna Maria, presente em um artigo escrito por esta e inserido na obra de André Valério Sales, Cascudo explica que em se tratando de cultura popular, “nada permanece imóvel nem estático, mas o que fica e se transmite é a essência dos fatos folclóricos e culturais”²⁷, ou seja, as Quadrilhas marcadas por ele em francês passaram pelo processo de transformação ao longo do tempo e do espaço. Sobre o tema, Luciana Chianca – na obra *A Festa do Interior*²⁸ – ressalta a criação de um Seminário de Quadrilhas Juninas promovido pela Prefeitura de Natal, durante meados da década de 1990, um curso que contava com professores como Deífilo Gurgel e tinha como objetivo direcionar os integrantes dos grupos juninos para uma tentativa de resgatar a história e a cultura do Estado.

Em *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Cascudo afirma a existência de uma dualidade cultural, ou seja, de uma “cultura sagrada, e hierárquica, venerada, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, estórias e acessos às técnicas habituais do grupo, destinada à manutenção dos usos e costumes no plano de convívio diário”²⁹. Entretanto, apesar da dicotomia existente, ele sugere uma circularidade entre as culturas, ou seja, uma via de mão dupla como propôs Frade. Estudiosos da obra de Cascudo – como André Sales e Gilberto Felisberto Vasconcellos, este através da obra *A Questão do Folclore no Brasil: do sincretismo à xipofagia*³⁰ – apontam para a troca cultural proposta por ele entre os indígenas, os africanos e os europeus. Foi com o *Dicionário* que Cascudo se inseriu definitivamente e nacionalmente no campo dos estudos da cultura popular, durante os anos 1950. Trata-se de uma obra que continua servindo de base para estudos nesta área do conhecimento, na qual o autor optou por um modelo de verbetes enciclopédicos.

Quando questionada se cultura é uma invenção, Cáscia Frade responde que quando começou suas pesquisas dentro da antropologia e tomou como ponto inicial a definição do conceito de cultura, após ler muitos autores, de escolas e épocas diferentes, ela elegeu uma das ideias propostas: a de Edward Tylor. De acordo com ele, cultura é o “modo de pensar, de agir e de reagir que os homens criam, frente à vida”³¹. Logo, ela acredita que a cultura é resultado da criação do homem. Em *A Invenção das Tradições*, Eric Hobsbawn e Terence Ranger discorrem sobre como algumas tradições são inventadas e institucionalizadas pelo homem ou surgem em um determinado espaço-tempo e se estabelecem rapidamente. São, portanto, práticas controladas por regras ritualísticas ou simbólicas com a finalidade de incutir valores e normas na sociedade. Devido “a mobilidade social, aos conflitos de classes e a ideologia dominante”³² ficou cada vez mais difícil impor as mesmas tradições às comunidades visivelmente desiguais. Daí, também, a necessidade de o homem criar sua cultura para se impor diante da vida.

Há, ainda, a possibilidade de estabelecer uma ligação entre a ideia de cultura enquanto criação do homem, a da invenção de tradições e a transformação aplicada pelo historiador sobre os elementos naturais ou produções sociais em história ou cultura. Essa ideia proposta por Certeau sugere que o historiador redistribui os objetos analisados com a finalidade de que “preenchem lacunas de um conjunto, proposto a priori”³³, ou seja, “o material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego corrente”³⁴.

No tocante as danças folclóricas, Frade as define, na obra *Folclore*, como expressões de cunho popular, realizadas em conjunto ou individualmente, definidas por

suas coreografias e parte “integrante de rituais religiosos, guerreiros e fúnebres”³⁵ desde os primórdios da sociedade. Deífilo Gurgel – em *Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte* – e Câmara Cascudo as compreendem como folguedos e autos populares, respectivamente. Já Maribel Portinari coloca-as como fruto da produção espontânea de uma comunidade que apresenta laços culturais em comum, resultado de “um longo convívio e troca de experiências”³⁶. Enquanto Antônio José Faro supõe que eram dirigidas por sacerdotes católicos e apresentavam um simbolismo próprio, além disso, retratavam/retratam momentos pelos quais passaram/passam os povos que elas caracterizavam/caracterizam.

De acordo com a autora de *Folclore*, as danças folclóricas eram unicamente coletivas, todos realizavam os mesmo movimentos e algumas vezes poderia haver a presença de um solista, que se posicionava no centro do círculo formado pelos demais integrantes. Em *História da dança*, utilizando o pensamento de Gertrude Kurath, Portinari expõe que o significado primordial da dança folclórica está em unir o homem e a mulher em referência aos “rituais de fertilidade que se poluiu conforme a evolução dos costumes”³⁷. Além disso, se forem unicamente masculinas, apresentarão desafios através de acrobacias e/ou sugestão de luta corpórea. Se forem femininas, serão ricas em graciosidade, devido à necessidade de compostura e as vestimentas mais pesadas. Nas mistas, cabe ao homem o “vigor e a exuberância”³⁸ e à mulher uma leveza recatada.

Na obra de Cáscia Frade, as danças realizadas aos pares são vistas como aquelas que tiveram influência dos colonizadores. Em *Pequena História da Dança*, Faro propõe, além do fator colonização, a influência do clima, das etnias, das atividades econômicas, da organização social, das práticas culturais e do clero católico. Admite, ainda, a seguinte divisão para o folclore brasileiro: urbano, típico das populações que vivem em cidades no Norte e no Nordeste; e rural, que ocorre em vilarejos distantes das metrópoles do Sul e do Centro-oeste e que por sofrerem menos com a civilização, procuram lazer nas manifestações folclóricas e se tornam mais puras por serem apresentadas distante das grandes cidades.

Apoiada na obra *História da Música Brasileira*, Frade utiliza a divisão proposta por Renato Almeida que leva em consideração a coreografia – mímicas, acrobáticas e figuradas – e a organização dos dançarinos: de roda, par solto, par unido, conjunto e individual. Em contrapartida, Deífilo Gurgel classifica as danças de acordo, apenas, com a disposição dos integrantes durante a coreografia: danças de alas, que são as principais danças folclóricas, “na lição insuspeita de Mestre Cascudo”³⁹; danças de roda, derivadas do Coco e de influência religiosa; e Araruna: “um caso à parte, dentro do nosso folclore

coreográfico”⁴⁰. Cabe aqui um parêntese a cerca “de um certo ar de superioridade e eternidade”⁴¹ conferidos por Deífilo a Cascudo exemplificando o que expôs Certeau sobre a escrita da história, na qual estão inclusos os homens que a escreveram/escrevem, reforçando o que já foi dito anteriormente por outros letrados.

Além da primeira divisão, Cáscia Frade aponta para outras possibilidades de sistematizar as danças folclóricas: quanto ao sexo dos participantes, ao período de celebração, ao espaço de realização, à área geográfica e à indumentária. No tocante ao período de celebração, assemelha-se a segunda divisão proposta em *Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte*, que é feita de acordo com os seguintes ciclos de festas: Natalino, Junino, do Rosário e de São Gonçalo.

Depois de elencar os elementos que utilizou como referência para elaborar os verbetes que dão nomes as principais danças folclóricas nacionais, Frade inicia a descrição de cada um deles em ordem alfabética e preocupa-se em informar que omitiu dados históricos e trechos das músicas apresentadas nas danças. Para o Nordeste, ela aponta as seguintes danças: Baiano ou Baião, Cana Verde, Coco, Dança de São Gonçalo, Quadrilha e Samba; para o Rio Grande Do Norte: Araruna (também recorrente no Amazonas sob o nome de Iraúna), Camaleão (presente também no Amazonas e no Pará) e Espontão (presente unicamente no Rio Grande do Norte). Por outro lado, Deífilo, bem como Cascudo, apresentam como “principais danças folclóricas”⁴² do seu Estado o Boi Calemba, o Fandango, a Chegança e os Congos de Saiote e de Calçola, nomeando-os como “os grandes autos”⁴³. As outras danças – Pastoril, Lapinha, e Caboclinhos – aparecem separadas e sob o título de “os outros autos”⁴⁴, dos quais foi suprimido o núcleo dramático e permaneceu a “suíte coreográfica”⁴⁵.

Antes de transcrever a definição de Cáscia Frade para a dança folclórica em análise, é válido salientar que, como vimos, a autora apresenta a Araruna como uma dança típica também do Amazonas, no qual ela recebe o nome de Iraúna e apresenta como características a presença de uma solista (representando o pássaro que dá nome à dança) no centro do círculo e de um caçador que tenta pegar e tomar o lugar do pássaro; nesta o acompanhamento musical se dá com tambores, cavaquinho, violão e algumas vezes clarinete; sendo apresentada durante o ciclo junino. Em contrapartida, a Araruna no Rio Grande do Norte se apresenta como uma:

“Dança de salão, com os pares formando círculos concêntricos, cavalheiros no de fora e damas no de dentro. Os pares desenvolvem passos laterais para a direita e para a esquerda. No estribilho, dão meia-volta em torno de si mesmos, batem os ombros enviesadamente, terminando com forte batido de pé. A letra da canção faz referência a um

passo de mesmo nome, oriundo do Pará. O acompanhamento musical é feito com viola, violão, pandeiro e acordeão. Esta dança exige de seus participantes indumentária especial: os homens usam cartola, fraque com abas, calças longas, gravata pomposa; as mulheres trajam saias longas rodadas, blusas de renda, sandálias. Está presente na cidade de Natal e apresenta-se em calendário flexível⁴⁶.

A conclusão a qual chegou a autora mineira diverge, sutilmente, do que é exposto por Deffilo Gurgel e Câmara Cascudo: “Além dos autos populares, das diversas danças derivadas do Coco e de algumas outras danças cíclicas, existe em Natal um com peculiaridades próprias⁴⁷. Organizado oficialmente em 1956 em “Sociedade Araruna de Danças Antigas e Semidesaparecidas⁴⁸ é o único grupo desse tipo no Estado que apresenta “estatutos registrados e sede própria⁴⁹. O grupo “apresenta-se normalmente com oito a dez pares de dançarinos que executam, ao estilo das danças aristocráticas de salão, diversos números, alguns com denominação tipicamente folclórica, outros não⁵⁰. Acompanhados de sanfonas, os dançarinos não cantam. “Sabe-se, no entanto, que estes números eram dançados outrora com acompanhamento de cantigas próprias⁵¹. Os homens vestem casaca e cartola, enquanto as mulheres trajam vestidos longos, com a saia rodada.

Considerações Finais

Segundo Maurice Halbwachs, em *A Memória Coletiva*, a memória individual tem seu funcionamento garantido porque toma emprestado alguns pontos de referência determinados pela sociedade na qual o indivíduo está inserido. Em casos nos quais o indivíduo se reduziu a pessoa pública, é preciso que se compreenda o contexto no qual essa personagem está inserida, pois há uma relação intrínseca entre o espírito de um grupo e os lugares em que vive. Além disso, se tomarmos como base também o que vimos em Certeau, podemos perceber que as divergências, mesmo que sutis, existentes entre a historiografia dos autores potiguares e da autora mineira estão diretamente relacionadas aos locais de produção dos seus textos, bem como a metodologia empregada por eles e a relação deles com o objeto de estudo.

Trata-se de autores que estiveram ou estão (no caso de Cáscia Frade) vinculados a instituições educacionais (colégios e universidades), políticas (secretarias e fundações) e midiáticas (jornais e revistas) ao longo da sua vida enquanto pesquisadores. Locais que, no caso de Deffilo Gurgel alteraram o seu posicionamento diante das danças folclóricas e, no de Cáscia Frade, possibilitaram o acúmulo de dados sobre o folclore fluminense. E que, além disso, podem estabelecer quais fatos sociais devem ser

estudados/promovidos pelos pesquisadores na tentativa de reafirmar “os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais”⁵² de um grupo.

O papel da memória consiste no “trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização”⁵³ estabelecida a priori. O problema que surge dessa organização está na sua confiabilidade e na sua aquiescência, pois quando o grupo que elaborou as concepções que dominaram a sociedade cede o lugar ou é substituído por outro, este “detém por algum período o cetro dos costumes e moldam a opinião segundo novos modelos”⁵⁴. Logo, as atenções que se voltavam para uma determinada prática social ou área de estudo voltam-se para outros objetos e atores.

Apesar das muitas discussões diante de qual termo melhor define Cascudo – folclorista, etnógrafo ou antropólogo – da existência ou não de um método cascudiano, da inerente ou direcionado – por Mário de Andrade – interesse dele em escrever sobre a Cultura Popular, podemos concluir que ele dialogou com nomes importantes dentro das Ciências Humanas e viajou na tentativa de recolher testemunhos e vivenciar experiências sobre seus objetos de estudo. Já Deífilo Gurgel saiu do desinteresse pelas danças folclóricas e chegou à posição de defensor da Cultura Popular, estudando o folclore e suas ramificações através da leitura de outros autores, principalmente Cascudo, e da pesquisa de campo que o levou a produzir *Romanceiro Potiguar* e *Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte*, na qual podemos perceber um saber indissociável do que foi proposto por Cascudo e Mário de Andrade. Enquanto Cáscia Frade baseou sua pesquisa na Antropologia, na História e nas Artes; além de ser a única dos três a ter uma formação acadêmica voltada para o seu campo de pesquisa.

Ao ler as descrições feitas pelos autores sobre a dança a ser analisada aqui, pudemos perceber pequenas semelhanças entre elas. Para ambos os três, valendo salientar que Deífilo toma como base o que escreveu Cascudo antes dele, a Araruna é uma dança de salão; com calendário flexível, pois não tem sua apresentação relacionada a nenhum ciclo festivo e apresenta homens trajando fraque (casaca) e cartola. E diferenças como as mulheres usando longas saias rodadas, blusas de renda e sandálias em *Folclore* e as de Deífilo e Cascudo usando vestidos longos e rodados. Uma coreografia única executada com batidos de pés e ombros, acompanhada por quatro instrumentos como proposto por Frade *versus* uma diversidade coreográfica, contando com oito a dez pares de bailarinos e acompanhada pela sanfona como vemos em Gurgel e foi, anteriormente, proposto por Cascudo. De um lado, uma dança irmã de outra existente no Amazonas, como foi apresentada por Cáscia; do outro, a ideia de uma dança com características próprias, como foi escrito por Deífilo.

Supomos, portanto, que a relação entre os fatores determinantes – lugar, método, memória e pertencimento – que citamos ao longo do texto tenham possibilitado essa escrita não uniforme sobre a Araruna. Da qual ainda não temos como precisar se tem aquela aproximação com a dança amazônica ou se é apenas uma tentativa de preservação das Quadrilhas aristocráticas europeias. Sabemos, por fim, que se trata de uma manifestação cultural presente no Rio Grande do Norte, que merece investigação, mas que ainda não é capaz, segundo nossa percepção, de despertar o sentimento de identidade nos potiguares da atualidade.

Segundo Halbwachs, a história deve ser entendida como tudo aquilo “que faz com que um período se distinga dos outros, do qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro esquemático e incompleto”⁵⁵. Existe uma censura à tentativa de retirar da memória coletiva ou histórica a impessoalidade, que a tornam um argumento de apoio a memória individual, mas é preciso perceber que esse caráter impessoal está sujeito aos grupos organizadores da memória oficial e que, conforme eles se alternam no controle, os modelos socioculturais a serem seguidos/promovidos sofrem alterações. Ao fim desse trabalho de comparação historiográfica, chegamos a mais uma pergunta ainda sem resposta: no caso das danças folclóricas, a mudança é necessária para que a prática permaneça ou é imposta pelas classes dominantes na tentativa de construir uma identidade com base no folclore?

¹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In.: _____. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p.4.

² *Idem*.

³ *Idem*.

⁴ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In.: _____. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p.84.

⁵ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In.: _____. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.201.

⁶ FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p.24.

⁷ *Ibidem*. p.32

⁸ Nós do RN. In.: **Diário Oficial do Rio Grande do Norte**. A República, ano I. n. 09. Agosto/2005. <Disponível em: <http://www.dei.rn.gov.br/contentproducao/aplicacao/dei/arquivos/nosdorn/nos0805.pdf>>

⁹ ANDRADE, Maristela Oliveira de. **Anotações Sobre a Obra Etnográfica de Câmara Cascudo**. Natal: IHG/RN, 1989. p.21.

¹⁰ CERTEAU. *Op. cit.* p.74.

¹¹ Carta do Folclore. p.1. <Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>>

¹² MARINHO, Francisco Fernandes. **Deífilo Gurgel**: oitenta anos de vida, poesia, história e folclore. Natal: RN/Econômico, 2006. p.14.

¹³ *Ibidem*. p.23.

¹⁴ *Ibidem*. p.24.

¹⁵ *Ibidem*. p.48.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ **Revista Digital Art&**. Ano VI. n.09. Abril/2008. <Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-09/cultura-popular.htm>>

¹⁸ SALES, André Valério. **Câmara Cascudo**: sua teoria folclórica, o método de pesquisa e sua relação política com as classes populares. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007. p.62.

-
- ¹⁹ REVISTA. *Op. cit.*
- ²⁰ *Idem.*
- ²¹ *Idem.*
- ²² *Idem.*
- ²³ *Idem.*
- ²⁴ SALES. *Op. cit.* p.35.
- ²⁵ Carta do Folclore. p.1.
- ²⁶ Carta do Folclore. p.1.
- ²⁷ SALES. *Op. cit.* p.22.
- ²⁸ CHIANCA, Luciana. **A Festa do Interior**. Natal: EDUFRN, 2006.
- ²⁹ CASCUDO. Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001. p.240.
- ³⁰ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. **A Questão do Folclore no Brasil: do sincretismo à xipofagia**. Natal: EDUFRN: NCCEN, 2009.
- ³¹ REVISTA. *Op. cit.*
- ³² HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.22-23.
- ³³ CERTEAU. *Op. cit.* 73
- ³⁴ *Idem*
- ³⁵ FRADE, Cásia. **Folclore**. São Paulo: Global, 1997. p.35.
- ³⁶ PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.268.
- ³⁷ *Idem.*
- ³⁸ *Idem.*
- ³⁹ GURGEL, Deífilo. **Danças Folclóricas do Rio Grande do Norte**. 2ª ed. Natal: Editora Universitária. 1982. p.19.
- ⁴⁰ *Ibidem.* p.5.
- ⁴¹ *Idem*
- ⁴² GURGEL. *Op. cit.* p.13.
- ⁴³ *Idem.*
- ⁴⁴ *Idem.*
- ⁴⁵ *Idem.*
- ⁴⁶ FRADE. *Op. cit.* p.39.
- ⁴⁷ GURGEL. *Op. cit.* p.33.
- ⁴⁸ *Idem.*
- ⁴⁹ *Idem.*
- ⁵⁰ *Idem.*
- ⁵¹ *Idem.*
- ⁵² POLLAK. *Op. cit.* p.3.
- ⁵³ POLLAK. *Op. cit.* p.206.
- ⁵⁴ HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. p.86
- ⁵⁵ *Ibidem.* p.79