

**ORGANIZAÇÃO FAMILIAR E DINÂMICAS URBANAS:
reflexões sobre a “tradição” de uma Cambinda em Taperoá-PB.**

Érika Catarina de Melo Alves

Doutoranda de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade (CPDA-UFRJ). Mestre em Antropologia pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA/UFPB).

Resumo:

Este trabalho parte de uma etnografia com os praticantes das Cambindas na cidade de Taperoá, interior da Paraíba, e pretende apresentar as disputas e as práticas em torno da construção de uma tradição de conhecimento pertencente a determinados grupos sociais e étnicos. Assim, procurar-se-á perceber como estes arranjos são atribuídos ao manejo do cortejo da Cambinda e como este saber adentra nos mais diferenciados espaços revestidos pela organização familiar concatenados, por sua vez, com as dinâmicas urbanas e políticas ali existentes. O artigo deseja pontuar as relações sociais e os espaços de evocações do que se constitui a tradição de conhecimento deste saber local articulado por uma parentela negra da cidade, a família Levino.

Palavras-chave: Cambindas. Taperoá. Bairro do Alto. Relações Sociais.

***FAMILY ORGANIZATION AND URBAN DYNAMICS:
Reflections on the "tradition" of a Cambinda in Taperoá-PB.***

Abstract:

This work is based on an ethnography with the practitioners of the Cambindas in the city of Taperoá, interior of Paraíba, and intends to present the disputes and practices around the construction of a tradition of knowledge belonging to certain social and ethnic groups. Thus, we will try to understand how these arrangements are attributed to the management of the procession of the Cambinda and how it knows the most differentiated spaces covered by the family organization concatenated, in turn, with the urban and political dynamics existing there. Punctuate social relations and spaces of evocations of what constitutes the tradition of knowledge of this local knowledge articulated by a black relative of the city, Levino family.

Keywords: Cambindas. Taperoá. Bairro do Alto. Social relationships.

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar a tradição do conhecimento Cambinda, a partir de algumas de suas enunciações, como a organização familiar e as relações de vizinhança. Tal dança é representada através de montagens sobre a evocação de uma determinada origem comum. As narrativas nativas desta evocação acentuam os momentos de criação, transmissão e detenção de um tipo de saber específico, que fora acolhido e captado por várias gerações. Para as Cambindas, esta chegou quando a então cidade de Taperoá, na Paraíba, ainda era Vila. Foi a passagem de um negro com ascendência africana e o laço de amizade com João Levino (negro local) que proporcionou o cenário específico para o ensinamento da referida dança. A Cambinda foi/é então apontada como um cortejo aos reis africanos, terras dos antepassados do negro Melquíades. A Cambinda não foi apenas ensinada, ela foi transmitida como um tipo de conhecimento específico. A família Levino é, portanto, a detentora das performances (passos), das músicas (loas), e do contar do que é o cortejo há quatro gerações. Os laços fundidos, negociados e renegociados, gerenciados por esta parentela negra, assim como os vínculos políticos, de afinidades e de vizinhança são considerados como importantes aspectos na formação de diferentes grupos sociais naquele contexto.

Procurarei colocar em relevo as configurações sociais pelas quais estes atores sociais buscam prestígio e reconhecimento político naquela cidade. Para tanto é preciso compreender e descrever os processos pelos quais os diferentes sujeitos interagem em um contexto urbano, articulando performance e discursos culturalmente construídos. Assim, convém refletir sobre a dimensão das dinâmicas culturais em cenários citadinos, concatenados com uma literatura dos estudos no campo da Antropologia sobre contextos urbanos, relações interétnicas e processos históricos. Deste modo, a observação participante realizada sobre a performance da dança Cambinda denotou que os lugares e os espaços de interação, ou mesmo, de evocação de uma origem comum apresentam-se como um valor utilizado no dia a dia dos sujeitos pesquisados.

A Cambinda é, nesse sentido, uma prática, um modo de saber específico constituidor de identidades. Compreendê-la a partir de suas respectivas unidades de moradia, de ações políticas e de parentesco pode revelar como a família Levino e sua organização interna se articulam para além da própria dança. Pensar a prática da dança

Cambinda em Taperoá é também situá-la dentro da dinâmica do bairro Alto de Nossa Senhora da Conceição, popularmente conhecido como o Alto. Este que aglomera os brincantes deste folguedo e há muitos anos é moradia da família Levino. Assim, será apresentado como os moradores do Alto – principalmente aqueles que dançam no cortejo – são percebidos e percebem os demais habitantes daquela localidade.

Contudo, antes da reflexão etnográfica sobre o lugar de moradia e os espaços de representação/apresentação da dança Cambinda esboçarei como a construção do objeto da pesquisa fora se constituindo a partir das leituras sistemáticas (tanto as noções de folcloristas sobre a dança Cambinda como da literatura antropológica) aliadas aos dados do trabalho de campo. Este exercício tem formatado asserções sobre o grupo pesquisado e sua relação com a dinâmica da própria cidade de Taperoá. Tal aspecto molda em certa medida as escolhas de análise que aqui serão apresentadas, destacando que a Cambinda é uma dentre as muitas situações possíveis de pertença a uma determinada expressão da cultura local. Os sentidos e as noções anotados e acionados pelos sujeitos apontaram para um quadro complexo de reflexão etnográfica, que se alinha ao que fora expresso por Barth (2000, p. 177) como os “procedimentos de descoberta”. Esta posição diante da realidade construída por aqueles que vivem, aprendem e transmitem a dança Cambinda em Taperoá não permite prejudicar as unidades sociais, pois “é recomendável começar não a partir de cima, mas a partir dos atores sociais, identificando suas atividades e redes” (BARTH 2000, p. 178).

Nos mais variados campos de pesquisa, com os grupos sociais os quais se estuda, nós antropólogos deparamo-nos com o controle de impressões, tanto dos nativos, como o que é gerado por nós mesmos (BERREMAN, 1990). Assim, anoto que as relações que envolvem este trabalho foram sendo moldadas gradativamente pelo cotidiano dos sujeitos em questão e de como estes se diferenciam através da prática Cambinda. O que quero sublinhar, “é que o que se traz de um estudo de campo depende muito do que se leva para ele” (EVANS-PRITCHARD, 1978, p. 300), e que o processo de leituras permitiu colocar algumas questões sobre o que se encontra na sociedade que se escolhe analisar/estudar, como os valores e a organização social que ali fazem sentido. Muitos desses encontros não são vistos a priori como temas da investigação antropológica de uma pesquisa, mas tornam-se fontes de interesse quando são

descobertos em sua relevância na vida social dos sujeitos pesquisados, como aponta Evans-Pritchard:

Eu não tinha interesse por bruxaria quando fui para a terra Zande, mas os Azande tinham; de forma que tive de me deixar guiar por eles. Não me interessava especialmente por vacas quando fui aos Nuer, mas os Nuer se interessavam, então tive aos poucos que me interessar por gado. (EVANS-PRITCHARD 1978, p. 300-301).

De forma semelhante ao que ocorrera com os Azande sobre o contínuo discurso e interesse sobre a bruxaria, alguns elementos foram se sobressaindo durante a pesquisa em Taperoá, levantando outras questões, como as festas vivenciadas pelos Cambindas e o modo pelo qual estes são recepcionados nestes momentos. A experiência de campo de Bronislaw Malinowski (1976) nas ilhas Trobriand, descrita nos Argonautas do Pacífico Ocidental (obra do ano de 1922), é considerada por muitos como o momento de enunciação e reconhecimento da importância da observação participante como método singular de se fazer pesquisa. Naquele livro, far-se-ia uma apresentação do universo de significados existentes entre os nativos, fruto de uma reflexão de pesquisa, só possível devido às leituras e reflexões teóricas sobre o tema a ser pesquisado, conjugados com novos métodos capazes de investigar e analisar as especificidades da realidade pesquisada.

O esforço de investigação desta pesquisa procurou seguir/situar certas pistas, que claramente indicavam e abriam mais do que uma rede de contatos e interação entre pesquisador e sujeitos pesquisados, mas, sobretudo permitia enxergar outras dimensões da vida social tais como “os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social” (BOURDIEU, 1986, p.190).

Quem primeiro trouxe essas Cambindas pra cá, foi um tal de João, que era, já era pai de seu Delmiro, Delmiro Levino era o pai de Pedro, Pedro Levino. E das Cambindas agora. Seu Delmiro, o pai dele morreu e deixou pra ele, entregue a ele e disse que não podia entregar pra outras pessoas de fora, só pro povo da família mesmo. Sabe como é? Quando ele começou era só a família dele mesmo. Era só homem, era só família, era só gente preta, logo quando começou era desse jeito. (Maria Ilda, conhecida por Dona Bia)¹.

¹ Dona Bia, 81, viúva do Mestre Pedro Levino, que ficou conhecido como Pedro Delmiro devido ao seu pai que se chamava Delmiro, e mãe de Ednaldo Levino – atual sucessor do pai no comando das Cambindas Novas.

Na expressividade de Dona Bia é possível destacar que os pertencimentos genealógicos, de gênero e de tonalidade de pele atuam como marcas que delimitavam fronteiras. Aspectos levantados também para distinguir os que participavam do cortejo dentro da própria dança – encenando os papéis de dama do passo, dama da boneca, Dona Leopoldina, rei, rainha, vassalo, mestre, contramestre, porta-estandartes ou mesmo de Cambinda.

Ao contrário do que ordinariamente se concebe, a história de vida não se apresenta como uma estrada, um percurso linear. A vida dos indivíduos estudados não se ordena em sequências facilmente entendidas por uma lógica do desenrolar de um calendário, dia após dia. Neste esforço de procurar situar as Cambindas, um dos primeiros movimentos foi buscar se existia e qual era a bibliografia sobre o mundo social dos praticantes das Cambindas. Em primeiro plano, nas leituras sobre os autores que descreveram a dança foi possível perceber que a procura de uma origem da dança e seu entrecho dramático foi e é alvo de uma das principais preocupações dos estudiosos das Cambindas.

Em *Made in África*, Câmara Cascudo (1965), por exemplo, aponta que os mais antigos grupos de dança de negros que se apresentavam em frente às igrejas do Recife, tinham por nome Cambindas e seriam estes “a velocidade inicial do que se originou o Maracatu” (CASCUDO, 1965, p. 125). Segundo Cascudo, os negros Cambindas foram confundidos no período da escravidão com os Angolanos, estes escravos foram descritos por L. F. Tollenare (apud. CASCUDO, 1965) como dóceis e hábeis em trabalhos agrícolas e serviços nas cidades. A palavra Cambinda seria topônimo de uma região da África, a Cabinda, que é um enclave territorial da República de Angola acima da foz do rio Congo (TRIGUEIRO; BENJAMIM, 1978). Os negros que dali vieram em cativeiro receberam uma denominação popular de Cambindas (CASCUDO, 1965).

Luis Saia, Chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas que o Departamento de Cultura enviou ao Nordeste e Norte em 1938, me comunicou que na Paraíba já não se dança mais Cambinda. Segundo as informações que ele obteve, o bailado era absolutamente igual ao Maracatu pernambucano, embora os seus informantes jamais empregassem a palavra Maracatu, nem ele a encontrasse entre o povo paraibano. (ALVARENGA 1982, p.124).

Ainda segundo Alvarenga (1982), Luis Saia descreve que o bailado chamado de Cambinda teria sido introduzido por um rei cabinda escravizado, assim o nome da dança

se relacionaria à designação étnica destes povos. Contudo, não há registros de que negros Cabindas tenham chegado a Taperoá. A dança também foi relacionada aos congos que vieram para o Brasil pelos Angolanos (RAMOS apud ALVARENGA, 1982). Mas, ainda existindo esta relação, a Cambinda de Taperoá não se remete aos Maracatus pernambucanos como o ponto de partida de sua origem.

Durante a pesquisa e naquilo que falam e/ou rememoram os que dançam ou dançaram as Cambindas, a origem do cortejo é contado de formas diferentes, nomeando o que cada um acha importante. No entanto, em todas as maneiras de contar e recontar a história da dança na cidade, por eles vivida e repassada, a ideia de que o cortejo foi trazido para Taperoá é presente. Na trajetória de João Melquíades, apontado pelos mais velhos dançarinos ora como funileiro, ora como andarilho, a hipótese de este ter vindo de Taquaritinga-PE, como anota Trigueiro e Benjamin (1978), não se sustenta para os dançantes – principalmente para a família Levino. Segundo eles, não se sabe ao certo de onde este provinha e nem para aonde foi depois de ter passado em Taperoá. Outro aspecto recorrentemente levantado ao se comparar a dança Cambinda com o Maracatu é a utilização do termo nação, apontado por Alvarenga (1982) como uma designação para os “ranchos dos dançadores”, posto que uma das músicas que a Missão conseguira gravar referente a tal dança se intitulava “Aí Segue Esta Nação”. Nas Cambindas Novas a palavra nação se apresentou em uma loa², que reconhece as Cambindas Brilhantes de Lucena³ como “outra”, semelhante a esta, e não há menção sobre similaridades com o Maracatu.

A busca por uma bibliografia sobre a dança me levou a refletir sobre os estudos do folclore, tendo em vista que as Cambindas Novas tinham sido estudadas por autores que percorriam/percorrem e se reconhecem nesta área (TRIGUEIRO; BENJAMIN, 1978; ALVARENGA, 1982; CASCUDO, 1965; dentre outros). Para tanto, cabe ressaltar algumas asserções sobre os termos que se apresentaram no campo e sobre o campo de pesquisa em questão, como o folclore e a cultura popular, tendo em vista que ambos os termos são consagrados em certas arenas para tratar de um conjunto de manifestações populares. Apontando também que estes termos são adotados pelo senso comum, por agências de fomento à cultura, por estudiosos e pesquisadores, são

² Na loa Dama do Paço, há a referência das Cambindas Brilhantes de Lucena como “outra nação que vai se encontrando”, esta loa foi composta segundo os dançarinos para o encontro entre essas duas Cambindas.

³ Para as Cambindas de Taperoá existe apenas outra Cambinda, as Cambindas Brilhantes de Lucena, também na Paraíba.

categorias/termos que servem para tentar compreender, demarcar e/ou organizar manifestações distintas.

Entretanto, o foco é entender como a recorrência deste tema – em diversas formas, como no caso específico das missões folclóricas – fez parte de um constructo de uma imagem que associava o popular e suas manifestações ao natural, ao puro, às origens e ao autêntico, norteadas por ideias de preocupação, preservação e resgate, como no caso brasileiro da Missão de Pesquisa Folclórica enviada em 1938 para o nordeste e o norte do país pelo Departamento de Cultura. Esta expedição, como já citado acima, constatou que na Paraíba a dança intitulada de Cambinda deixou de ser encenada (ALVARENGA, 1982, p.124), sendo tal perspectiva de perda e extinção só modificada no cenário dos estudos de cultura popular quando, quarenta anos depois da primeira expedição nacional de folcloristas pela região, outro movimento nacional de documentação folclórica registrou as Cambindas de Taperoá, resultando numa publicação da série Cadernos de Folclore (TRIGUEIRO; BENJAMIM, 1978). Esta responderia a uma retomada da preocupação em valorizar uma suposta “mentalidade popular” (ANDRADE, 2000, p.22) e de uma busca da origem africana das Cambindas de Taperoá, onde os sujeitos participantes dançam em um universo à parte, consagrando sua prática como tradicional.

É fato que no bairro do Alto da Conceição, como também na cidade de Taperoá, a família Levino não é a única parentela preta. A relação de pesquisa apresentou que aquela família é a que lidera o cortejo das Cambindas desde sua formação inicial. Todavia a dança é composta por outras parentelas, não sendo os Levino os únicos participantes da performance. Esta experiência etnográfica se deu principalmente pelo acesso que obtive por meio da família Levino à realidade ali construída. Nesta mobilidade percebi que ao falar dela se apresentava, ou mesmo se constituía, um contraste desta com outras famílias negras existentes em Taperoá. Tais diferenças se apresentaram no campo delimitando para a pesquisa como algo mais amplo do que valores concedidos diariamente. São construções de alteridades há muito tempo formuladas e constantemente acionadas.

Longe de ser uma observação inovadora, o estudo das relações entre brancos e negros em contexto urbano já foi percebido a partir de diferentes sentidos, pela apropriação dos elementos do passado e sua (re)apresentação no presente. Isto permitiu

e indicou em minha situação de pesquisa o cuidado em se descrever tais relações e não apelar tão rapidamente para dicotomias, numa tentativa de ater uma atenção em não isolá-la do lugar, da história e das disputas onde ela estava sendo performada. Entender as relações dos detentores das Cambindas para dentro e fora do bairro se torna imperativo na medida em que pode nos fazer compreender outras formas de observar a realidade social dos sujeitos.

Ser do Alto: refletindo sobre as dinâmicas urbanas e a organização familiar

Para Max Weber (1967) há diversas formas para definir cidade. Dentre as características que ele aponta, a associação de vizinhança é considerada como um fator de socialização e sociabilidade entre os indivíduos desde o surgimento das primeiras cidadelas. O que faria as pessoas se aglomerarem derivava de várias circunstâncias, desde as relações comerciais de trocas e ofertas de bens e utensílios, constituição de fortalezas contra-ataques violentos, entre outras. Era nas cidades, segundo Weber, que estaria todo o ambiente propício para a racionalização e especialização da vida social. As etnografias urbanas realizadas pela Escola de Chicago e o corpo de trabalhos realizados na África Central em certa medida questionaram tais concepções e contribuíram no entendimento sobre tais contextos dados a priori como apenas variantes das relações comerciais, industriais e capitalistas.

Destaco que as investigações produzidas pelo Rhodes-Livingstone Institute, fundado em 1937 – reconstituído após a independência da Zâmbia em 1964 no Instituto de Investigação Social da Universidade de Zâmbia – trouxeram um conjunto de importantes excursões da Antropologia Social britânica sobre os variados grupos humanos nos cenários urbanos. Apontam sobretudo que as relações intergrupais, ou mesmo intertribais, denotariam campos de análises bastante profícuos se investigados a partir de variadas dimensões.

O trabalho de J. Clyde Mitchell (2010 [1956]) sobre as relações sociais da dança Kalela encenada no Cinturão de Cobre da Rodésia do Norte, atual Zâmbia, tem oferecido substratos para minha análise sobre o universo Cambinda, ao conseguir perceber que através da investigação daquela interação intertribal em um espaço urbano o autor segue as indicações que Max Gluckman (2010 [1940]) fizera ao descrever uma

situação social em um evento na Zululândia moderna. O que quero destacar aqui é que tanto a análise da dança Kalela quanto dos eventos em torno da cerimônia de inauguração de uma nova ponte podem indicar questões pertinentes sobre a diversidade de certos contextos tomados a priori como homogêneos e invariantes. Entender como as Cambindas se inserem no universo social local e de como este local enxerga esses sujeitos, a partir de interações sociais, e dos discursos ali existentes, permitirá entender sobre que bases se constroem a tradição por eles mantida.

As Cambindas fazem parte de um universo maior e respondem a este, por meio de relações sociais presentes e sentidas, no cotidiano dos brincantes. Deste modo, montar um quadro descritivo sobre o local de moradia destes sujeitos tem se tornado imperativo na medida em que “ser” e “morar” no bairro do Alto reflete em certo sentido o modo e a maneira pela qual os atores sociais se reconhecem mutuamente.

O Alto é considerado a moradia de pessoas negras da cidade e seus habitantes são conhecidos como os “nêgos do Alto”. São termos que denotam e expressam no dia a dia destes habitantes sentimentos de pertença e diferença uns com relação aos outros, utilizados para identificar indivíduos e seus respectivos grupos, ora positivamente, ora negativamente. No caso dos brincantes das Cambindas, especificamente para os descendentes de João Levino, ser reconhecido como morador do Alto é por eles positivado, pois reforça a afirmação de que estes se reconhecem como negros. Interessante observar que nos discursos e nas retóricas percebida em campo, não se coloca a asserção de “é morador”, mas apenas “é”, como não se “está” no Alto, mas se “é” do Alto.

Figura 1 e 2: À esquerda, vista das casas do Bairro Alto da Conceição, como se pode ver o bairro fica por trás da igreja Matriz dedicada à Nossa Senhora da Conceição, então padroeira daquela localidade. À direita, o registro da segunda gravura é de um festejo carnavalesco que ocorre no Santa Cruz Esporte Clube, conhecido como *matinê* ou *frevo* do Santa Cruz, bastante apreciado pelos moradores do Alto e por eles organizado. Ali também é local dos ensaios do grupo *Cambindas Novas*.



Fonte: Francisco Mendes, 2013, e da autora, 2013, respectivamente.

Toda a organização da dança passa por este bairro. Desde o recrutamento dos dançarinos, a confecção das vestimentas por costureiras locais, até os próprios ensaios do grupo para a apresentação pública, sempre demandada por um convite prévio, no qual se estabelecem relações de reciprocidade entre os grupos e suas filiações políticas, entre outras. No entanto, aqui o foco é entender como a família Levino, enquanto organização familiar, articula e gerencia em um dado espaço e em um dado contexto social urbano sua performance enquanto uma tradição de conhecimento.

Assim, os conhecidos *Cambindas*, também chamados como os “*nêgos do Alto*”, denotariam maneiras distintas de reconhecimentos entre os grupos sociais da cidade. Modos e identificações que são construídos através de um longo processo de ordenamento dos espaços de moradia, trabalho e festividades. Nesta perspectiva, é interessante colocar o meu lugar dentro dessas interações. Anoto para o leitor que tais modos de identificações e conotações me foram sendo expressos por diversas vezes em questionamentos como: Onde você mora? Você não é do Alto, né?

De outras vezes, já sabendo meu local de moradia um dos interlocutores me avisou sobre como era o Alto para ele:

Ah você não sabe, mas adoro meu bairro. O Alto tem de tudo e é bom de se viver. Meu mundo é aqui. Vou lhe dizer Érika, já que você não conhece o Alto, ele é assim: tem o Alto da Bela Vista, tem o Alto mesmo onde Seu Pedro Delmiro morava. E tem a Vila Nova do Alto onde eu moro. Todo mundo dizem é do Alto, menino é Alto, é muita gente. Mas, assim nas *Cambindas* dança todo morador do Alto mesmo, alguém da tua rua já dançou

Cambinda? Dança nada. Tem um ou outro que vem se amostrar e tal por política, mas nêgo do Alto só nas Cambindas tem. (Thomas Ananias, conhecido como Boião).

Boião se tornou um grande parceiro na pesquisa na medida em que sempre me relatava alguns aspectos que ele ressaltava como importantes dentro do cortejo e na relação que este mencionava e denotava com a própria cidade de Taperoá. Ele escutava raps norte-americanos e estava degustando o som produzido pelos Racionais MC's. Acredito que por essas afinidades musicais e a simpatia que nutria por aqueles Rap's, Boião percebia, em seu cotidiano como negro morador do Alto, certos comportamentos preconceituosos por parte de alguns moradores da cidade. Sua sensibilidade musical o colocava como baliza das Cambindas no cordão azul. Possui um profundo conhecimento das letras das músicas das Cambindas, como também era ele que me levantava questões sobre a diferença musical entre Maracatu e Cambinda, sendo ele um ótimo percussionista. Aprendeu a mixar ritmos e por isso ganha recursos financeiros atuando como DJ nas boates locais. Era, sobretudo, aprendiz e ajudante de pedreiro, ofício aprendido com seu pai, Ananias. Em dezembro de 2014, viajou até São Paulo para casa de parentes e vizinhos na finalidade de obter emprego na construção civil, no entanto, seu pai, percebendo que a “vida não tava fácil”, pediu que voltasse.

A experiência etnográfica proporcionada pela relação de pesquisa com tal interlocutor demonstra que a identidade étnica é imperativa e como tal marca e delimita fronteiras entre os grupos humanos a partir dos contextos de interações nos quais estão implicados. As conjunturas políticas e sociais apresentadas entre os que praticam a Cambinda em Taperoá evidencia este tipo de panorama, de modo que com as construções de canais de valores e tomadas de decisões entre os atores da ação o acionamento de um saber específico e a tradição de conhecimento a partir de suas enunciações e fluxos de informações e interações destaca o quão complexo é ser preto e negro no Alto. A performance da Cambinda neste sentido é uma dentre muitas situações possíveis de fazer parte da cidade e “ser do Alto”.

Desta forma, o então bairro da Liberdade, atual bairro Alto da Conceição, popularmente mencionado como o Alto,

[...] apresentou ao longo dos anos uma funcionalidade social própria: receber espaços e sujeitos rejeitados pela cidade moderna, burguesa, higienista e moral, o que ocasionou a redefinição de espaços cartográficos da

cidade, e por que não dizer, segregou cartografias na referida (OLIVEIRA, 2015, p. 26).

Assim, o então bairro recebeu nas primeiras décadas do século XX uma casa hospitalar, uma zona de prostituição e um cemitério, espaços construídos em cima de bases discursivas que denegavam e segregavam valores e prestígios em um escopo territorial. Através de um estudo historiográfico, Oliveira (2011; 2015) delinea que por meio destas reconfigurações cartográficas e dos lugares ali impostos, ficara no imaginário local que os habitantes do Liberdade eram vistos socialmente como impuros, promíscuos, moribundos, entre outras categorias. Entretanto, antes mesmo da existência de um hospital, de um cemitério e de prostíbulos, no bairro da Liberdade já existiam moradores, inclusive a família Levino que habitava naquele espaço. Esses moradores, considerados os primeiros, que habitavam em casas de taipa e labutavam nos mais variados ofícios, com destaque para construção civil para os homens, na função de pedreiros, e o trato doméstico para as mulheres, como engomadeiras e lavadeiras das casas mais ricas da cidade, podem nos apontar o modo pelo qual a organização familiar dentro do atual Bairro Alto da Conceição marcou e marca maneiras distintas de relacionamentos sociais e demandas políticas desde há muito tempo naquela cidade como um todo.

A construção de uma vila de dez casas para receber as meretrizes no bairro da Liberdade pelo prefeito Abdon de Souza Maciel na década de 1930 é rememorada pelos moradores do Alto pela lembrança de um muro construído para separar o bairro da cidade. Este paredão é mencionado na Lei n. 28/1963:

Denominando às ruas e vias públicas da cidade de Taperoá e criando outras providências.

Art. 1º A partir deste momento de aprovação desta lei, as ruas e vias públicas desta cidade terão as seguintes denominações:

§ 5º A rua que nasce da casa de Claudina Hemino até encontrar-se com o paredão do Bairro da Liberdade, passará a chamar-se Cel. Dorgival Vilar.

§ 6º A rua que nasce por traz do Posto Velho até encontrar-se o paredão do Bairro da Liberdade, passará a denominar-se Capitão José Genuíno Correia de Queiroz. (Livro de Registros de Decretos da administração de Aprígio Pinto Barbosa de 1963).

Lembrar-se da existência de um paredão existente ali no Alto indica momentos pelos quais os interlocutores se queixam ou mencionam a vida cotidiana naquele bairro. Trata-se de maneiras que denotam como estes são vistos e os lugares que lhes cabem

para além daquele espaço. Assim, acredito que estes processos podem demonstrar que “controlar a mistura de corpos no espaço da cidade, no intuito de demarcá-lo” faz parte de conjunturas sociais e políticas que indicam aos cidadãos ocuparem “cotidianamente seu devido lugar” (FOUCAULT, 2002, p. 122-123).

Interdições, barreiras, acesso a certos lugares não são situações de um passado distante para os moradores do Alto, especialmente para a família Levino. A análise e a reflexão sobre os modos de se ensinar, articular, propagar e performatizar a dança Cambinda deve ser compreendido através dos mecanismos dos fluxos culturais daquele universo em questão. Portanto, operacionalizar os conceitos e as abordagens de uma antropologia do conhecimento tem sido o caminho mais propositivo neste esforço de apreensão das relações e das interações dos atores da ação. Para Oliveira (2015):

[...] o ato de brincar Cambindas para muitos moradores do Liberdade, significava também ser visto com outros olhos pelos demais cidadãos, já que tais práticas folclóricas, contribuíram para a construção de novas representações sociais para os moradores daquele perímetro. Se no Liberdade existia espaços ditos anti-higiênicos, prostituição e criminalidade, também, ocupava em sua territorialidade um dos maiores e mais reconhecidos grupos folclóricos da cidade. (OLIVEIRA, 2015, p. 81).

Em cima desse tipo de alteridade e construções de valores e percepções de mundo que os sujeitos pesquisados se deslocam naquele contexto, classificando e pondo sentido em suas vidas cotidianas. Isto se dá posto este panorama mais abrangente sobre os lugares físicos e os estereótipos que vão se constituindo na vida dos atores sociais e de como aqueles sujeitos vão se identificando naquele escopo territorial num espaço tempo lembrado e evocado a partir de certas categorias e valores reconhecidos socialmente. Tonalidade da pele, local de moradia, ofício profissional e, sobretudo, as alianças que os indivíduos e seus grupos familiares vão costurando ao longo dos anos denotam o quão complexo é o universo pesquisado.

A unidade social a qual tenho me debruçado neste trabalho já fora estudada sob uma ótica que a cristalizava na dicotomia tradição x modernidade (TERCEIRO NETO, 2002; TRIGUEIRO; BENJAMIM, 1978). Sabe-se que a ideia de tradição fora desenvolvida para montar as singularidades da era moderna da Europa das luzes, em um quadro em que tudo que não era moderno seria enunciado por características de irracionalidade, relacionadas às comunidades e/ou povos ditos tradicionais e primitivos.

A tradição como termo de estudo também fora utilizada e reconhecida pelos estudos de folclore, que a tornou um campo de preocupações no sentido de recuperar e preservar as origens europeias, no contexto brasileiro este se configurou por meio de uma busca de um país – ainda tradicional – que estava prestes a se perder nas turbulências do processo industrial e urbano. Assim, a noção de povos tradicionais ficou atrelada à concepção de que estes seriam um tipo de empecilho ao avanço da civilização ou que fatidicamente seriam engolidos pela modernidade.

Se no primeiro momento, a “tradição” fora abordada em uma ótica evolucionista, com forte influência do movimento cultural conhecido como Iluminismo, proferido pela elite intelectual europeia do século XVIII, como algo a ser superado pela razão, em contrapartida, em outro momento, esta foi termo chave do romantismo e de movimentos nacionalistas no início do século XIX, e considerada como um caminho possível que contrapunha o individualismo das ideias de modernidade operante naquele dado período. Como se pode ver, a ideia de tradição oscilou entre a negatividade e a positividade de sua existência, associada geralmente à concepção de atraso ou da autenticidade. Contudo, após a Segunda Grande Guerra Mundial, a “tradição”, no campo do conhecimento da Antropologia como disciplina, começa a ser refletida e construída a partir de perspectivas processuais e dinâmicas.

No entanto, os dados de campo e a relação de pesquisa têm oferecido materiais etnográficos muito mais complexos e interessantes, de sujeitos que vivem, avaliam, aprendem e ensinam um arranjo de conhecimentos. São saberes performatizados diante uma audiência (BRUNER, 2004 [1996]). Ritualizados em espaços de lutas e de criatividade. Leva-se em conta ainda que a Cambinda por vezes dança para visitantes que em sua grande maioria pretendem ver uma encenação do passado na atualidade. Porém, quero deixar claro para o leitor que não estou descrevendo um tipo de contraparte da cultura (BRUNER, 2004 [1996]), como uma espécie de simulacro do que já fora vivo. Tal asserção fica evidente quando os interlocutores em seus discursos se distinguem de outros grupos da cidade como as companhias de dança folclóricas, consideradas pelos Cambindas como expressões parafolclóricas, que não possuem uma “tradição”.

Assim, a apresentação do cortejo das Cambindas – Rei, Rainha, Vassallos, Dama do Passo⁴, Dama da Boneca, Dona Leopoldina, Mestre, Contramestre e Cambindas – (re)afirma modos de se relacionar socialmente dentro e para além das festas, pois os sujeitos pesquisados “[...] bem como qualquer um de nós, necessariamente agem e reagem de acordo com sua percepção do mundo, impregnando-o com o resultado de suas próprias construções” (BARTH 2000, p.111). Ao observar as Cambindas, não apenas no espaço restrito da encenação de sua dança, mas dentro dos festejos carnavalescos e das interações e disputas internas por significados, é possível compreender o que seria “tradição” para esses sujeitos. Quando os sujeitos da pesquisa trazem em seus discursos termos como folclore, cultura e tradição trazem consigo um complexo universo de conhecimento sobre os termos e as disputas revestidas por práticas consideradas dignas de reconhecimento social.

Figura 3 e 4: À esquerda, cortejo das Cambindas Novas em um festival municipal na década de 1970. Ao lado, fotografia realizada quando o grupo se apresentou para um documentário produzido pela TV Cultura sobre os mesmos.



Fonte: arquivo do grupo (s/d) e da autora, 2011.

O que transparece é um universo de regras, etiquetas e conhecimentos do viver cotidiano, constantemente afirmados quando os moradores de Taperoá falam das Cambindas e do carnaval, remetendo ao passado, refletindo o presente e projetando o futuro (FABIAN, 2010). Mas, o que estes sujeitos compartilham e recebem? Que

⁴ Nas Cambindas de Taperoá, a Dama do Paço aparece remetida ao “pisar do chão”, como uma dançarina e personagem que guarda o saber de dançar, em contraste ou mesmo composição ao texto de folcloristas onde esta personagem aparece como recepcionista ou dama de companhia do palácio e das majestades, por isso prefiro remetê-la como Dama do Passo intrinsecamente relacionado a sua performance dançante do que ao cortejo das figuras reais.

lugares e discursos são moldados pela dança e por ela é acionado e articulado? A reflexão a seguir busca adentrar o arranjo performático que a Cambinda Nova enuncia e apresenta para sua plateia.

Performance, Cenários e Cotidiano: algumas considerações

Para Erving Goffman (1985), a capacidade de dar impressão do indivíduo se apresenta de dois modos: (1) exibido em símbolos verbais, considerada pelo autor a forma mais tradicional deste tipo de interação social; (2) conjunto amplo de ações interpretadas pelos outros a partir de uma dedução das razões que levaram à exposição de determinadas informações. Estas formas de comunicação – dadas e emitidas – devem ser contextualizadas levando em conta que o mundo real por muitas vezes não é verbalizado, mas nem por isso deixa de ser expressivo. A performance como interação entre indivíduos marca identidades, adorna os corpos, reflete o tempo e conta, (re)conta histórias. Se o cotidiano é interpretado e ensaiado, certos comportamentos possuem seus momentos e lugares para acontecerem. Seja na arte, ou na rotina diária, performar gera ações constantemente treinadas e remodeladas.

Segundo Victor Turner (1974), a interação social faz parte da condição humana. Assim, a performance como objeto analítico se representa em determinadas e variadas circunstâncias, em forma processual numa espécie de sequência dos eventos da vida social. As situações de conflitos são descritas pelo autor como unidades de processo de caráter temporal e simbólico, chamados de dramas sociais. As ações públicas dos dramas sociais são descritas por Turner em quatro fases: a primeira é a da ruptura das relações sociais formais regidas pela norma; seguida pela fase crescente que a crise vai agregando gradativamente; a terceira é a da ação corretiva por meio de mecanismos de ajustes e regeneração; sendo finalizada pela reintegração dos grupos sociais, outrora em choque. O que me interessa na análise de Turner (1969; 1974), é o modo pelo qual este autor vai concatenando os lugares aonde a performance vai atuar, não apenas em termos espaciais, como também numa perspectiva que considera o tempo.

A transição entre os espaços, marginalizados e reconhecidos socialmente, atravessados pelos atores, e a constante maneira em que status e privilégios vão se encaixando no mundo real nos dão a dimensão do quanto, ao observar certos moldes

que delinham corpos, movimentos e ações expressadas num certo tipo de dança, pode-se apontar como as afinidades são – ou não – reforçadas e reafirmadas. Pois dançar ou “brincar”⁵ Cambindas é um fazer de amigos, consolidação de hierarquias e alianças já há algum tempo formuladas.

Edward Schiefflin (1985) anota que a performance é socialmente construída a partir das experiências de vida dos participantes; ela seria um tipo de discurso da vida real daqueles atores da ação. Para Richard Schechner (1988; 2002), executar uma performance é atuar em um padrão e ter êxito nesta atividade. Na arte, foco de suas abordagens, seria exercitá-la em estilo operativo de um show, seja teatral ou musical. No cotidiano, ela seria a exibição extrema para outrem, de forma que os sujeitos a internalizem como maneira de vida, ajustados a seus papéis sociais.

Conquanto, a performance não pode cair na falácia da autenticidade, pois tudo que nela é intersticial tem um momento de origem, que por algum motivo situacional, contextual e histórico é criado e (re)criado. Não é ofício do antropólogo determinar ou mesmo deturpar os contextos de criatividade, mas registrar estes momentos e seus espaços e zonas de fronteiras (BRUNER, 2004 [1996]). Deste modo, torna-se necessário que se explore a extensão e a natureza da coerência lógica da cultura, e não apenas descrevê-la. Ou seja, é preciso considerar que a cultura não pode ser vista apenas como uma unificação de símbolos e significados, pois as pessoas e os grupos agem e reagem de acordo com sua concepção de mundo, constituindo-os e os construindo em representações coletivas, enfatizadas por suas experiências e histórias de vida.

Deste modo, alguns autores como Theodore Schwartz (1978), Fredrik Barth (1987; 2000) e Ulf Hannerz (1992) nos auxiliam neste exercício de análise da tradição Cambinda, e a maneira pela qual, numa dimensão do trabalho empírico dado pelo esforço etnográfico, aponta-se para um entendimento dos valores e noções que perpassam entre os sujeitos.

A percepção que Schwartz (1978) tece sobre os constructos sociais e sobre como a cultura é distribuída denota o quanto existem diversificações e distinções entre os indivíduos de uma dada coletividade. A distribuição de um determinado conhecimento está intrinsecamente relacionada com a vida social dos atores, constituindo uma

⁵ Termo nativo para designar que se dança com as Cambindas.

constante variação nos fluxos. São esses conjuntos de situações que se acumulam nas experiências e biografias dos atores (HANNERZ, 1992).

Em *Cosmologies in the Making: a generative approach to cultural variation in inner New Guinea* (1987), Fredrik Barth descreve e analisa as variedades das expressões cosmológicas e os processos de reprodução destacando naquela tradição de conhecimento os elementos explicativos do conteúdo e do padrão distributivo da cultura. Pois, o iniciador é um agente articulador de processos criativos na sua performance. Do mesmo modo, a posição de Mestre das Cambindas possui um caráter central na propagação e detenção deste tipo de conhecimento. Desde o momento que a dança chegou à cidade, a função que o Mestre do cortejo apresenta tem sido ministrada pelos homens da família Levino.

Por outro lado, não há uma constituição de uma atmosfera de segredo ou sigilo, na apresentação das Cambindas Novas, tal como no papel do iniciador na Nova Guiné, pesquisado por Barth (1987), mas há uma espécie de ideia de eficácia performática do saber dançar e do saber ensinar. A performance no caso da Cambinda tem também um caráter dinâmico para além daqueles que a dançam, pois é deste modo dentre outros que é sabido o quanto o Mestre é capaz e habilidoso em ensinar o que lhe foi conferido. O universo da pesquisa aponta para um tipo de organização social fundamentada em relações cotidianas que produzem diferenças entre os grupos. Os eventos e os atos dos sujeitos são constantemente interpretados nos e pelos processos de transmissão e de contestação do que seria uma tradição. Os fluxos culturais seriam meios pelos quais, através do contato, os indivíduos compartilham suas experiências e reproduzem, mantêm e difundem seus conhecimentos.

As reflexões aqui apresentadas sobre os dados empíricos ainda devem ser avaliados e (re)formulados com mais trabalho de campo. Contudo, tais dados até então têm mostrado que os significados e os sentidos da vida social são recuperados, utilizados e refletidos pelos participantes (BERREMAN, 1990). A elaboração teórica, neste sentido, deve ser contrastada e reformulada com as categorias nativas apresentadas durante a descoberta etnográfica, que engloba a experiência empírica a partir do cotidiano dos sujeitos e as distintas maneiras pelas quais estes geram representações e subjetividades a respeito do que entendem sobre a dança e a tradição.

Percebo que para compreender as Cambindas dentro destas relações sociais e suas intersecções, os atores sociais apresentam nos espaços revestidos pela organização familiar e representação política não apenas a dança como também as alianças e as disputas diárias. Os distintos contextos e interesses em consagrar os diferentes grupos sociais ali constituídos é parte desta interação. Buscar compreender este universo permitiu em certa medida percorrer, ou mesmo acompanhar processos e enunciações e/ou evocações de um conhecimento tradicional. Procurou-se assim situar os sujeitos que ali fazem parte como atores que invocam para si e para adiante uma “tradição” que não se opõe ou coloca em cheque a modernidade, utilizada/interpretada de variadas maneiras pelos diferentes atores constituindo redes de relações sociais complexas.

Referências

ALVARENGA, O. Danças Dramáticas. In: _____. **Música Popular Brasileira**. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, M. de. As danças dramáticas no Brasil. In: _____. **Danças Dramáticas do Brasil**. 1º Tomo. São Paulo, SP: Livraria Martins Editora, 2000.

BARTH, F. **Cosmologies in the Making**: a generative approach to cultural variation in Inner New Guinea. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. O guru e o iniciador: transações de conhecimento e moldagem da cultura no sudeste da Ásia e na Melanésia. In: _____. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BERREMAN, G. Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia. In: ZALUAR, A. (org.). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1990.

BOURDIEU, P. L'illusion biographique. **Actes de La recherche em Sciences Sociales**, n.62-63, juin, 1986.

_____. Marginália. Algumas notas adicionais sobre o dom. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 7-20, 1996.

BRUNER, E. Tourism in the Balinese Borderzone. In: GMELCH, S. (ed.). **Tourists and Tourism**: a reader. Long Grove: Waveland Press, 2004 [1996].

CASCUDO, L. da C. **Made in África**. Ed. Civilização Brasileira. 1965.

EVANS-PRITCHARD, E. E. Algumas Reminiscências e Reflexões sobre o Trabalho de Campo. In: _____. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Rio de Janeiro, RJ. Zahar Editores, 1978.

FABIAN, J. Memórias da memória: uma história antropológica. In: AARÃO REIS, D. et al. **Tradições e Modernidades**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

FONTES, D. de F. G. Danças e folguedos folclóricos da Paraíba. In: PELLEGRINI FILHO, A. (Org.). **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: EDART; Belém: Universidade Federal do Pará; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1982.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GLUCKMAN, M. Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **A Antropologia das Sociedades Contemporâneas. São Paulo**, Editora UNESP: 2010 [1940].

GOFFMAN, E. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 1985.

HANNERZ, U. Patterns of Process. In: _____. **Cultural Complexity: studies in the Social Organization of Meaning**. New York: Columbia University Press, 1992a.

_____. A Network of Perspectives. In: _____. **Cultural Complexity: studies in the Social Organization of Meaning**. New York: Columbia University Press, 1992.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MITCHELL, J. C. “A dança Kalela”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org). **A Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Editora UNESP, 2010 [1956].

OLIVEIRA, I. M. R. **A Cidade de Taperoá e a Higienização Social: O caso da Zona de Meretrício (1936-1939)**. 2011. Trabalho de conclusão de curso de História- Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, PB.

_____. **A Cidade de Taperoá e o processo de higienização social: Liberdade, um bairro marcado pela segregação e marginalização (1940-1980)**. 2015. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, PB.

SCHECHNER, R. **Performance Theory**. London and New York: Routledge, 1988.

_____. **Performance Studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

SCHIEFFLIN, E. Performance and the Cultural Construction of Reality. In: **American Ethnologist**, v. 12, n. 4, 1985.

SCHWARTZ, T. The size and shape of a culture. In: F. BARTH (ed.). **Scale and social organization**. Oslo, Bergen: Universitets-forlaget, 1978.

SUASSUNA, A. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. Rio de Janeiro. José Olympio, 2006.

TERCEIRO NETO, D. **Taperoá: Crônica para sua História**. João Pessoa: UNIPÊ, 2002.

TURNER, V. **Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: EDUFF, 2008.

_____. **Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Rio de Janeiro: Eduff. 2005.

_____. **O Processo Ritual: Estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRIGUEIRO, O. M.; BENJAMIN, R. Cambindas da Paraíba. **Caderno de Folclore**, n. 26, 1978.

WEBER, M. O conceito e categoria da cidade. In: VELHO, O. G (et al.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.