

**As Cambindas de Taperoá na TV:
reflexões sobre a produção de um documentário**

*The Cambindas of Taperoá on TV:
reflections on the production of a documentary*

Erika Catarina Melo ALVES¹

Resumo

Esta comunicação se propõe abordar a realização de um documentário sobre as Cambindas Novas de Taperoá, produzido pela TV Itararé, – filiada da TV Cultura no Estado da Paraíba – e as relações que se estabeleceram entre os dançantes e o interesse desse meio de comunicação em registrar e reconhecer essa dança durante esta produção televisiva. Cabe anotarmos que a Cambinda começou a ser praticada naquela localidade, quando um negro “andarilho”, ensinou a João Levino, uma dança que segundo ele vinha da África. Desde então, os descendentes de João Levino encenam e praticam há mais de um século as Cambindas na cidade de Taperoá. A partir de um esforço reflexivo e etnográfico sobre a preparação dos praticantes das Cambindas para a realização das filmagens, como também a reflexão sobre a proposta do registro audiovisual, foi possível delinear as relações que os brincantes faziam ao dançar reivindicando das lentes das câmeras de televisão o reconhecimento de sua prática.

Palavras-chaves: Cambindas. Taperoá. Negros. Reconhecimento étnico. TV.

Abstract

This communication intends to approach the realization of a documentary on the New Cambindas of Taperoá produced by TV Itararé - affiliated with TV Cultura in the State of Paraíba - and the relationships that have established between the dancers and the interest of this means of communication in registering and recognizing This dance during this television production. It should be noted that Cambinda began to be practiced in that locality, when a black "wanderer" taught to João Levino, a dance that he said came from Africa. Since then, the descendants of João Levino have staged and practiced for more than a century the Cambindas in the town of Taperoá. From a reflexive and ethnographic effort on the preparation of the Cambindas practitioners for the filming, as well as the reflection on the proposal of the audiovisual record, it was possible to delineate the relations that the players made when dancing claiming the lenses of the television cameras Recognition of their practice.

Keywords: Cambindas. Taperoá. Blacks. Ethnic recognition. TV.

¹ Doutoranda de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (CPDA-UFRRJ). Membro do Grupo de Estudos em Território e Identidade (GETI-PPGA-CNPq). Email: erikacmalves@gmail.com

Introdução

A cidade hoje conhecida por Taperoá se constituiu a partir do século XVIII, sendo fruto das incursões coloniais que se embrenhavam pelo interior dos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, é também secular a história contada da passagem de um andarilho negro, descendente de escravos, por nome João Melquíades, que durante sua estadia conheceu e ensinou ao também negro e descendente de escravo, João Levino, uma dança que provinha do continente africano, terra dos seus ascendentes, constituindo-se assim a Cambinda naquela localidade.

O grupo dançante, Cambindas Novas não foram registradas pela Missão de Pesquisa Folclórica, enviada em 1938 para o nordeste e o norte do país pelo Departamento de Cultura. Aquela expedição constatou que na Paraíba esta dança deixou de ser encenada no Estado (ALVARENGA, p.124, p. 1982), entretanto quarenta anos depois as Cambindas de Taperoá surgem como fonte iconográfica registrada por outra expedição. Tal contado é publicado pela série bibliográfica, Cadernos de Folclore, onde a caderno número 26 fora confeccionado por Trigueiro e Benjamim (1978). Trigueiro e Benjamim apontam que as cambindas de Taperoá faziam parte dos festejos da Festa do Rosário naquela localidade.

O folguedo fazia parte das festas do Rosário, que se comemoravam em Taperoá durante o ciclo de festejos natalinos. Em fins do século passado, ou na primeira década deste, em data não precisada, ocorreu um incidente de grande gravidade durante a festa. O rei foi agredido durante a cerimônia religiosa, provavelmente na missa, e a Festa do Rosário não voltou a ser celebrada. Segundo os negros, tamanha falta de respeito a sua padroeira foi responsável pelo surto de bexiga (varíola), que quase dizimou a população da região logo após aqueles fatos. (TRIGUEIRO E BENJAMIN, 1978, p. 04).

No entanto, na pesquisa que vem sendo desenvolvida não achamos nenhum registro na paróquia da cidade sobre a realização dessa festa, assim como Melo (2006) havia questionado. Curiosamente uma das histórias contadas pelos mais velhos é de que realmente as cambindas se apresentavam na igreja, mas não se sabe o porquê nem quando as cambindas deixaram de se exibirem dentro do templo. Apesar disso, houve uma tentativa da família Levino, mas especificamente por João Martins Levino e seus

irmãos de introduzirem uma celebração em graça à Nossa Senhora do Rosário, esta tentativa se deu por meio de um primo chamado por Raulino, do município de Santa Luzia, também na Paraíba. Raulino junto com seus primos Levinos queria festejar em Taperoá a mesma festa realizada na sua cidade assim como a formação de uma irmandade dos negros do Rosário neste local, tal como ocorre em Santa Luzia. Porém, o plano por algum motivo não seguiu adiante.

Ainda segundo Trigueiro e Benjamim (1978), a palavra Cambinda é variante do topônimo de uma região do continente africano, a Cabinda, que é um enclave do território angolano no Congo. Para Câmara Cascudo (1965), os negros conhecidos por cambindas advinham desta região e chegando em terras brasileiras foram confundidos com os angolanos, e eram conhecidos como grandes dançarinos pela população recifense. Sobre os negros cambindas, Cascudo anota que os mais antigos grupos dançantes tinham o nome de Cambindas e “seriam eles a velocidade inicial do que se originou o maracatu”². Não se têm registros que esses negros provenientes da Cabinda tenham se estabelecido em Taperoá. Para Alvarenga (1982), a palavra maracatu não era utilizada entre os paraibanos e que a dança Cambinda seria um cortejo que seguia uma boneca, a encenação seria tal como o maracatu pernambucano. Esta possível relação das Cambindas taperoaenses com os maracatus pernambucanos, é uma hipótese refutada pelas próprias cambindas. Para elas, a única dança que se assemelha a sua, é a Cambinda Brilhante de Lucena, também na Paraíba, e que só haveria duas Cambindas em todo país, a de Taperoá e a de Lucena.

Terceiro Neto (2002) anota que as Cambindas Novas em Taperoá datam de 1898, embora este autor não elucide as fontes que comprovam esta data, sua afirmação é semelhante ao que é recontado pelos nossos entrevistados, a história que resumidamente anotamos no início deste artigo; que a Cambinda de Taperoá veio por meio de um homem negro, por nome João Melquíades, que fez laços de amizade com João Levino e juntos fundaram esta expressão artística – intitulada por Terceiro Neto de “bloco” carnavalesco – e desde então os descendentes do negro João Levino carrega consigo a liderança da dança. João Melquíades é apontado por Terceiro Neto (op.cit.) como um flandreiro vindo de Taquaritinga no estado de Pernambuco, porém para os Cambindas tal indivíduo era um andarilho que nem eles sabem ao certo se nasceu mesmo na província,

² CASCUDO, p.125, 1965.

hoje Estado de Pernambuco, ou se apenas passou por essa região. Uma das características da dança é tratar-se de um grupo familiar, que aproveitando o festejo carnavalesco, saem às ruas da cidade de Taperoá, trajados de rei, rainha, vassallos, dama do passo, dama da boneca, porta-estandartes, Dona Leopoldina, mestre, contramestre e cambindas. Os laços de parentesco apresentam-se mais claramente na posição de mestre, sendo o primeiro João Levino, seguido por seu filho Delmiro Levino falecido no ano de 1977, deixando na sua sucessão o seu sobrinho sexagenário João Martins Levino, no entanto João Martins Levino comandou o grupo por pouco tempo, segundo os brincantes de sua época, e deixou sua posição de mestre para seu primo, o então filho de Delmiro Levino, o Pedro Levino, que ficou conhecido naquela localidade por Pedro Delmiro em homenagem a seu falecido pai. Na década de 1990, o mestre Pedro Delmiro já inseria na posição de contramestre o seu filho Ednaldo Levino, conhecido localmente por “Nal” ou “Nêgo Nal”, que depois da morte do seu pai no final do ano de 2008, comanda o grupo.

As Cambindas se tornaram ao longo dos anos uma expressão artística pertencente a uma parentela que conta, dança, reconta, mantém e requer uma “tradição”, esta palavra enunciada pelos mesmos tem sido constantemente utilizada no sentido de adquirir reconhecimento dentro da cidade, como mais adiante tentaremos explicar. Temos que destacar que os discursos sobre as manifestações tidas como tradicionais, não é algo espúrio dentro das relações sociais e das disputas políticas em Taperoá, sendo muitas vezes a palavra “cultura” e “tradição” presentes nos discursos políticos e também pelos os quem vivem tais manifestações, pois Taperoá é reconhecida como um lugar importante dos festejos e folguedos da cultura popular no Estado da Paraíba. Este discurso e a invenção de sua própria imagem não se processaram em poucos anos, deve-se em parte esta projeção cultural a personagens que a enunciam como tal, como Vital Farias, Canhotinho, Fuba de Taperoá, Abdias do Acordeon e em especial a um dos seus filhos que nos últimos anos ganhou espaço na TV aberta brasileira assim como no cinema nacional ao produzirem e se interessarem pelas suas obras, o escritor e dramaturgo Ariano Vilar Suassuna. Seu livro, O Romance d’Pedra do Reino e o Sangue do Príncipe do Vai-e-Volta publicado em 1971, por exemplo, colocava a cidade de Taperoá não só como o cativo do personagem Quaderna, como também situava este

lugar em um cenário mais amplo onde a cultura, a arte e a literatura a reconhecia como uma cidade detentora de cultura e poesia popular.

A ideia de uma “tradição” para além das menções dos textos de folcloristas e historiadores, e do reconhecimento dos artistas que a Taperoá se referem, ela, a “tradição” é algo vivido, que pronuncia questões do cotidiano da cidade, ou seja, em Taperoá e esse tem sido uma de nossas reflexões do nosso trabalho monográfico, a “tradição” e a cultura popular não são apenas lembranças do passado, resgate de pesquisadores, mas também algo que recorre a importância e o interesse de seguir vivendo os folguedos. É neste contexto que as Cambindas Novas estão inseridas.

O cortejo: inflexões a partir da memória, da(s) história(s), e da dança

Dalvanira Gadelha³ descreve a dança Cambinda como “tradicional dos negros africanos no Brasil” sendo a Cambinda de Taperoá “um cortejo composto de Rei, Rainha, Vassalos e ladeados de dois cordões: encarnado e azul, comandados pelo mestre e contramestre”. O formato e a origem da dança sempre foi algo que deveria ser descrito, (ver dentre outros TRIGUEIRO e BENJAMIM, 1978; DALVANIRA GADELHA, 1982; TERCEIRO NETO, 2002), entretanto nossa análise sugere ir além da descrição destes aspectos.

Durante a pesquisa a relação que impetramos com os sujeitos pesquisados através dos seus relatos sobre a formação do grupo, os convites oferecidos aos mesmos, a maneira pela qual eram recepcionados e como cada um se inseriu ao cortejo nos foram revelados, notamos que apenas a descrição da origem e do formato do cortejo seria muito pouco esclarecedor, se comparado a esses detalhes aparentemente sutis. Todavia ao longo da pesquisa estes minudências têm se mostrado de grande valor no nosso exercício de entender as relações sociais estabelecidas pela dança.

Deste modo, não podemos retratar o passado tal como ele foi, mas a partir das histórias recontadas pelo exercício individual e coletivo de contar uma trajetória, ou muitas e variadas trajetórias de vida, é que é possível compreender de maneira mais questionadora os significados e as experiências vividas pelos sujeitos (FABIAN, 2010;

³ FONTES, Dalvanira de F. G. 1982. Danças e folguedos folclóricos da Paraíba. In: Antologia do Folclore Brasileiro. PELLEGRINI FILHO, Américo (Org.) São Paulo: EDART; Belém: Universidade Federal do Pará; João pessoa: Universidade Federal da Paraíba.

HALBWACHS, 1990). Pensar o passado nos proporciona fazer um movimento no sentido de compreender o presente, desta forma reconhecemos a contemporaneidade do universo social pesquisado e sua capacidade de fazer lembrar, pois “a pintura popular – milhares de telas produzidas por centenas de artistas, em sua maioria autodidatas – criava, através de temas recursivos que qualificamos como *naïf*, uma verdadeira arquitetura da memória compartilhada” (FABIAN, 2010:15).

Através da memória obtivemos o registro de que o grupo inicialmente era composto somente por homens negros, logo após houve a inserção de homens brancos e por fim a inserção de algumas mulheres ao cortejo. Uma história recorrente, contada e recontada pelos Cambindas é que os homens brancos que queriam “brincar” Cambinda tinham que se “pintarem de carvão”⁴ para ficarem negros e serem aceitos pelo mestre. Estas histórias denotam tanto a época que Delmiro Levino comandava a dança, quanto à época do seu pai e antecessor na posição de mestre, João Levino.

Houve um momento em que os homens brancos não precisaram mais se pintar para dançar com as Cambindas, e acabaram se inserindo no cortejo. A inserção das mulheres sucedeu de maneira diferente, elas assim como os homens brancos não tinham nenhum acesso ao cortejo. A dança que era inicialmente só para homens negros, depois para homens negros com homens “pintados de carvão”, e finalmente só para homens, independente da cor, só inseriu a figura feminina depois de uma demanda interna do grupo e da participação da mesma nas festas populares da cidade.

Segundo Melo (2006), a inclusão de mulheres no cortejo foi possível pela presença feminina no carnaval taperoense, quando a figura feminina surgiu nos festejos carnavalescos de Taperoá com a iniciativa da família Carlota, ou mais conhecida localmente por família das Carlotas. Tal núcleo familiar fundou um bloco de vanguarda feminina em 1918, desta forma as mulheres foram ganhando espaço numa festa que tradicionalmente só era festejada pelos homens. No grupo Cambindas Novas, as mulheres foram inseridas quando o mestre era Delmiro Levino, que segundo os cambindas relutou bastante em acatar esta mudança que foi fortemente apoiada por

⁴ Em depoimentos realizados com Ednaldo Levino, Maria das Neves Levino e José Augustino dos Santos, o evento de que homens brancos tinham que se “pintarem de carvão” era corrente em um determinado momento em que o grupo só permitia a inserção somente se homens negros.

Pedro Levino seu filho que na época era o então futuro mestre, e José Augustino dos Santos, mais conhecido como Zé Burrego.

Conquanto, as Cambindas saíam e saem para dançar durante o carnaval, na pesquisa notamos claramente que estes não se enxergam como uma expressão carnavalesca e muito menos profana. Por diversas vezes a afirmativa de que brincar cambinda não era pecado foi constantemente repetida pelos cambindas. Se a dança não é vista como profana, os participantes procuram reforçar tal impropriedade, identificando como algo sagrado, neste caso o estandarte do grupo, a figura de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade. Era costume do grupo ao sair para dançar carnaval se direcionar a porta da igreja matriz e cantar um canto de invocação⁵ a Virgem da Conceição, pedindo-lhe passagem e benção para prosseguir, este costume hoje não mais presente, fora revivido nas gravações para o documentário da dança, e foi apontado por Trigueiro e Benjamim que relataram que em suas apresentações o grupo dirigia-se à porta da Matriz, onde invocava e homenageava os santos de sua devoção.

As mudanças na formação do cortejo não foram apenas a inserção de homens brancos e de mulheres, a boneca⁶ por exemplo, inicialmente era referenciada como Dona Leopoldina, atualmente a Dona Leopoldina é encenada por uma senhora que fora convidada pelo mestre Pedro Delmiro para encenar especificamente o papel. A boneca não é em si mesma o personagem principal, como uma estrela guia do cortejo, pois a corte é apresentada pelo Rei, a Rainha, Dona Leopoldina, Dama do passo⁷ e a Dama da Boneca, é que são apontados como os condutores da procissão. Na verdade, a corte é a causa do cortejo, há dois Vassalos que mantêm suas lanças cruzadas e que defendem diretamente o Rei e a Rainha, as cambindas que são em maior número dançam, cantam e protegem a corte por inteiro, as Damas são como acompanhantes da majestade, a Dona Leopoldina é a que possui maior movimento dentro do cortejo, pois os outros personagens que constituem as majestades do cortejo ficam ao centro da dança, como pivôs dos passos das Cambindas.

⁵ Para Ednaldo Levino, a padroeira da cidade também é padroeira das cambindas, por isso as cores de seu manto é a cor de um dos cordões do cortejo.

⁶ Conhecida em alguns folguedos populares como Kalunga.

⁷ Atualmente ela que carrega a boneca, antes seria a Dama da Boneca segundo os nossos entrevistados.

Os sistemas nativos foram gradativamente incorporados a ordens muito mais abrangentes e articuladoras. Sendo assim, a explicação sincrônica dos processos por si só não explicam determinadas situações sociais, e nem muito menos a natureza das relações sociais estabelecidas em processos de modificações e de continuidade.

Foi nesse cenário e com esses sujeitos, sob o manto das histórias contadas e recontadas pelos taperoenses em especial os que praticam as manifestações populares, neste caso específico os praticantes da dança cambinda, que a produção da rede de televisão local, a TV Itararé, filiada da TV Cultura na Paraíba desembarcou para registrar cinematograficamente o grupo Cambindas Novas. Nosso objetivo se propõe a entender as relações sociais que se estenderam desde a intenção por parte da Fundação Pedro Américo juntamente com a referida TV, de realizar uma proposta para a produção de um documentário sobre o grupo, neste sentido analisamos também o acolhimento por parte das cambindas e a preparação da mesma para as gravações do documentário proposto, estes movimentos de interação entre os dançantes e a equipe de filmagem nos foram matéria de reflexão etnográfica que nos levaram a produzir tal artigo.

Metodologia

As situações sociais constituem uma grande parte da matéria-prima do antropólogo, pois são os eventos que observa. A partir das situações sociais e de suas inter-relações numa sociedade particular, podem-se abstrair a estrutura social, as relações sociais, as instituições, etc. daquela sociedade. Através destas e de novas situações, o antropólogo deve verificar a validade de suas generalizações” (GLUCKMAN, 1987, p. 228).

Para Guber (2004), o objeto de pesquisa da antropologia é, sobretudo, um conhecimento teórico, por isso, o antropólogo é um construtor de conhecimento científico. A diversidade cultural é, em alguma medida, compreendida a partir de teorias que discutiram a respeito do fundamento da experiência humana. Dito de outra maneira, especulou-se durante séculos, sobre os fundamentos da condição humana, a um ponto que se chegou a pensar que os espécimes ‘descobertos’ não fariam parte plena da humanidade. Com as discussões instauradas pelos Iluministas, concebe-se que os humanos são todos iguais desde o nascimento e que a cultura é um processo que se faz em busca da perfeição. A partir daí, e com a emergência do saber antropológico, várias

correntes se estabelecem tematizando o lugar do cientista e a possibilidade de um conhecimento absoluto. Com o avanço da ciência e os processo de mudança, muitos antropólogos afirmam que o pesquisador não acessa à realidade, ele a constrói (ver dentre outros, GEERTZ, 1977; GIDDENS, 1978).

Por conseguinte, o exercício de desnaturalizar o naturalizado, e exotizar o familiar deve ser uma constante no olhar etnográfico, quando este se depara com aspectos que não são totalmente alheios a sua realidade (DA MATTA, 1998). A elaboração teórica, neste sentido, deve ser contrastada e reformulada com as categorias – dos atores – que se apresentam durante a pesquisa. Tendo em vista que a vida social expressa atividades, noções, sentidos, práticas e contextos, e que é preciso formulações cognitivas do pesquisador, se faz necessário interligar o trabalho de campo com o processo geral da investigação incorporando a perspectiva teórica. No campo somos confrontados com os sentidos/significados que se fazem presentes nos grupos sociais, qual seja: o controle de impressões, tanto dos nativos, como do etnógrafo (BERREMAN, 1977).

Lo que saben y hacen informante y investigador en la situación de campo aparece mediatizado por su interacción, interacción pautada em tanto está estructurada socialmente y no como uma mera improvisación azarosa. De ahí que el trabajo de campo no sea solo un médio de obtención de información, sino el momento mismo de producción de datos y elaboración de conocimientos (GUBER, 2004:91).

Ao tentar descrever as situações sociais que ocorreram para e durante as gravações do documentário das cambindas, podemos perceber que ao observar os integrantes das cambindas, não apenas no espaço restrito da encenação de sua dança, mas dentro das interações e disputas cotidianas por significado. As Cambindas Novas se pensam enquanto grupo detentor de uma “tradição” que acontece na cidade de Taperoá, que se preferencialmente no carnaval, e daí que seus sentidos/significados passam por situá-las dentro desta festa, e também das diferentes ideias de “tradição” e de cultura popular ali presentes. Buscando bibliografias referentes ao tema, notamos que “tradição” é um termo recuperado por muitos em Taperoá (TERCEIRO NETO, 2002; TRIGUEIRO & BENJAMIM, 1978). Os dados indicam que os festejos e a cultura popular, são matérias de evocação de um passado demonstrado no presente, e de

disputas em torno do presente e do futuro (FABIAN, 2010). Entretanto, a dança cambinda não se consagra apenas pela repetição, mas ocupando um lugar onde as “tradições” são disputadas e interpretadas, constituindo espaços inversos das convenções ou rotinas pragmáticas, como diria Hobsbawm (1984;11).

A pesquisa que vem sendo desenvolvida, e no caso particular a análise dos contextos e discursos em torno da produção televisiva sobre as cambindas, nos permitiu entender tal grupo dentro de relações sociais nos quais se insere, e reconhecer que o espaço da cultura popular também se constitui como lugar de construção e de criação (ver dentre outros, HOBBSAWM, 1984; FABIAN, 2010, GONÇALVES, 1996). A percepção aparentemente óbvia de que música e dança, não ocupam apenas determinados lugares ou grupos sociais, mas que estão imersas em diferentes contextos dos grupos e seus interesses, permite quando tratada como estratégia investigativa reflexiva (GUBER, 2004), recolocar a questão da cultura popular não mais como objeto de preservação de patrimônio (FABIAN, 2010; GONÇALVES, 1996), mas como lócus privilegiado de percepção do social, através da festa e do lazer (MAGNANI, 1984), da organização familiar e representação política (CANIELLO, 1995) e das próprias disputas em torno do significado da palavra tradição (HOBBSAWN, 1984).

Destarte, queremos anotar algumas observações provenientes do nosso trabalho de campo, no sentido de que o recorte real do universo a ser pesquisado, no qual o antropólogo deseja conhecer, se constitui da conjunção entre: o âmbito físico, os atores e as atividades. Ou seja, segundo Rockwell, este recorte do real “*queda circunscripto por el horizonte de las interacciones cotidianas, personales y posibles entre el investigador y los informantes*” (ROCKWEL apud GUBER, 1986:17). Logo, o universo real, não se define pelo espaço geográfico, mas pela relação entre o pesquisador e o ator, e a partir disto, se constrói dados acerca das informações proferidas pelos atores sociais.

“Ela já vem pronta pra se apresentar”:⁸ notas sobre os ensaios e as interações entre os dançarinos e a equipe de filmagens

No dia 11 de março de 2012, a TV Itararé exibiu em sua programação especial o documentário, *As Cambindas de Taperoá*. As filmagens que moldaram a referida película televisiva, ocorreram no final do mês de julho do ano anterior. Durante os cinco dias que antecederam o dia da gravação⁹ realizamos a partir da observação participante, o trabalho de campo, que fora realizado em sua maior parte no prédio sede do Santa Cruz Esporte Clube localizado ao final da rua Solón de Lucena. Foi no popular “Santa Cruz”¹⁰ que ocorreram os ensaios noturnos da dança, e foi neste espaço que analisamos como são recrutados os dançarinos e de como o mestre organiza e escolhe a corte. Antes de adentrar o Clube, ou mesmo de cruzar a esquina da Rua Manoel Taigy com a Rua Solón de Lucena era possível escutar o som do zabumba tocado para as cambindas dançar. Muitas pessoas se aglomeravam nas janelas do prédio para observar os ensaios do grupo.

Imagem 1: Ensaio das Cambindas Novas de Taperoá



Os dançarinos em sua grande maioria moravam no bairro do Alto, mesmo bairro do local dos ensaios, e mantinham com o mestre laços de amizade e/ou sanguíneo. Os mais velhos que dançavam as cambindas, eram balizas, responsáveis pela condução e

⁸ Trecho de uma das loas do grupo Cambindas Novas.

⁹ O dia 30 de julho de 2011 a equipe filiada a TV Cultura realizou filmagens, entrevistas e interagiu com os dançantes na cidade de Taperoá.

¹⁰ Ao se referirem ao local dos ensaios os dançarinos chamam o clube resumidamente por Santa Cruz.

movimento dos cordões, e também ensinavam os mais novos os passos da dança. Segundo Nal, a formação dos cordões é geracional e que para as filmagens a formação dos cordões seria composta de acordo com as gerações dos dançarinos.

No dia das filmagens, os integrantes se dirigiram para o Santa Cruz e lá conversaram sobre a expectativa de serem registrados por um canal de televisão, o que nos permitiu observar e apreender que aquele momento era considerado como importante e de que a possibilidade de uma produção midiática sobre eles próprios representava a relevância do grupo.

Imagem 2: Filmagens do Documentário As Cambindas de Taperoá



Segundo a produção do documentário, foi exatamente a importância do grupo e sua secularidade que chamaram a atenção dos mesmos, e que como a TV Itararé é uma emissora educativa que pretendia registrar juntamente com a Fundação Pedro Américo, as manifestações populares da Paraíba, as Cambindas Novas seria a dança ideal para representar esse projeto, e como tal o documentário As Cambindas de Taperoá estreou a temporada das exibições da sua programação especial.

Destarte, que as relações que se estabeleceram durante a gravação da película televisiva na cidade de Taperoá, entre a emissora e os brincantes das cambindas, nos permitiram perceber que esse movimento em busca de reconhecimento por parte do grupo cambinda, longe de percepções de “resgate” ou mesmo de “preservação da tradição”, se direcionou no sentido de reafirmar a existência do grupo. Tendo em vista que eles próprios, os sujeitos praticantes da cambinda, poderiam falar o que a dança representa e como se apresenta, e de como se sentem participantes desta manifestação popular e artística.

Considerações finais

O movimento dos dançantes em busca de reconhecimento diante das câmeras nos proporcionou realizar inflexões no sentido de entender e dar escopo teórico a termos utilizados pelo grupo e dadas ao grupo, como “tradição”, “preservação cultural”, entre outros. A história contada pelos mestres das cambindas sobre sua secularidade é apenas uma das muitas recuperações e evocações existentes na cidade da importância concebida as manifestações artísticas reconhecidas e vivenciadas por muitos. Até o presente momento, podemos perceber que ao observar os integrantes das cambindas, não apenas no espaço restrito da encenação de sua dança, ou no evento das filmagens para a produção do seu documentário, percebemos que as disputas em torno e em busca da “tradição” e do reconhecimento da dança, pode nos indicar um universo mais complexo.

Para estudarmos as cambindas e seus brincantes ainda é necessário aprofundarmos o conceito de tradição apresentada na literatura folclorista que retrata o grupo dançante com aspectos pouco esclarecedores do que é a dança para a cidade e seus moradores, pois a literatura sobre folclore e cultura popular por muitas vezes tentam apenas analisar a origem das práticas simbólicas expressadas nas manifestações e folguedos populares deixando em segundo plano, os sujeitos praticantes e o mundo social destes. O investimento no trabalho de campo e sua reflexividade nos abriu um leque de observações sobre continuidades e descontinuidades, disputas em torno dos seus sentidos/significados, reconhecimento e conhecimento (BOURDIEU, 2007) dentro e na história da “tradição” dos sujeitos pesquisados como também do fazer antropológico no campo da cultura do povo.

Destarte, o trabalho de campo é feito em um processo contínuo, onde se reflete sobre as questões feitas, desconstruindo, construindo, em um processo sucessivo de diferenciação e reconhecimento mútuo, consistindo em acessar as formas de categorização próprias do ator, as verbalizações, atitudes e gestos no âmbito da pesquisa. Sendo assim, a reflexibilidade se manifesta em um projeto de uma série de estratégias para descobrir as questões, rastreando diversas situações contextuais, como também a pesquisa progressiva de marcos de referência, temas e relações do ator que

derivem de sua construção. Podendo, desse modo, auxiliar a diferenciar contextos, detectando a presença de quadros de interpretação do pesquisador e informantes no relacionamento, para elucidar a forma como cada um interpreta a relação e suas verbalizações. Podendo muito bem ser estabelecida uma relação progressiva de ligação entre os dois universos, não como resultado de observações isoladas, mas sim, como o processo de aprendizagem em geral no campo.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. “Danças Dramáticas”. In: **Música popular brasileira**. São Paulo, SP. Editora: Duas Cidades, 1982.

BERREMAN, G. “Etnografia e controle de impressões em uma aldeia do Himalaia”. In: **Desvendando máscaras sociais**. ZALUAR, Alba (org.). Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CALVACANTI, Maria Laura V. C.; Lins de Barros, M. M; VILHENA, Luís Rodolfo; SOUZA, Marina de Mello; ARAÚJO, Silvana M. “Os Estudos do Folclore no Brasil”. In: **Seminário folclore e cultura popular: as varias faces de um debate**. Instituto do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, RJ. IBAC, 1992.

CANIELLO, M. **A guerra entre amigos: carnaval, política e faccionalismo numa cidade do interior**. Comunicações do PPGAS/MN, Rio de Janeiro, v. 5, p. 85-107, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Made in África**. Ed. Civilização Brasileira, 1965.

FABIAN, Johannes. “Memórias da memória: uma história antropológica” In: **Tradições e modernidades**. Aarão Reis, Daniel [et al.]. Rio de Janeiro, FGV, 2010.

FONTES, Dalvanira de F. G. Danças e folguedos folclóricos da Paraíba. In: **Antologia do folclore brasileiro**. PELLEGRINI FILHO, Américo (Org.). São Paulo: EDART; Belém: Universidade Federal do Pará; João pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1982.

DA MATTA, R. 1978. O Ofício do etnólogo, ou como ter um “Anthropological Blues”, In: NUNES, Edson (Org.). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1977.

GIDDENS, A. **Política, sociologia e teoria social**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

GLUCKMAN, Max. “Análise de uma situação social na Zululândia moderna.” In: **Antropologia das sociedades contemporâneas**. FELDMAN-BIANCO, Bela. São Paulo: Global, 1987.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro, RJ. Editora UFRJ-IPHAN, 1996.

GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

HALBWACHS, Maurice, **A memória coletiva**. São Paulo. Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HOBBSAWM, Eric. “Introdução: A invenção das Tradições.” In: **A invenção das tradições**. HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. Rio de Janeiro, RJ. Editora Paz e Terra, 1984.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura e lazer na cidade. Brasília-DF. Editora Barsiliense, 1984.

MELO, Paula Regina Alves de. **O centenário grupo cambinda nova de taperoá**: a dança negra construindo identidades. Monografia (Licenciatura em História). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande; UEPB-CEDUC, 2006.

PEIRANO, Mariza G. S. “A Legitimidade do Folclore”. In: **Seminário folclore e cultura popular**: as varias faces de um debate. Instituto do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, RJ. IBAC, 1992.

TERCEIRO NETO, Dorgival. **Taperoá**: crônica para sua história. João Pessoa: UNIPÊ, 2002.

TRIGUEIRO, Meira Osvaldo; BENJAMIN, Roberto. Cambindas da Paraíba. **Caderno de folclore** (26), 1978.