

# TRADIÇÃO, FOLCLORE E CULTURA POPULAR

## Notas sobre as disputas e as práticas de uma dança negra



Érika Catarina de Melo Alves

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

**T**anto a cultura popular como o folclore são termos utilizados por diversos agentes para lidar com um conjunto de manifestações populares. Tais termos, são constantemente adotados pelo senso comum, pelas agências de fomento à cultura, como também por estudiosos e pesquisadores, tornam-se assim, categorias que servem para tentar compreender, demarcar e/ou organizar manifestações distintas. Nesse sentido, partindo da pesquisa sobre uma dança centenária encenada na cidade de Taperoá, localizada no cariri paraibano, por nome de Cambindas Novas e sua construção como parte integrante de um conjunto de manifestações populares, evocadas como pertencentes a uma “tradição”, se procura neste trabalho perceber como estes termos, folclore, cultura popular, “tradição”, são percebidos pelos diferentes atores que participam do universo das manifestações populares taperoaenses.

Para estudarmos as Cambindas e seus brincantes – rei, rainha, vassalos, dama do passo/paço, dama da boneca, Dona Leopoldina, porta-estandartes, mestre, contramestre e Cambindas – tem se feito um investimento na busca da compreensão de como estes sujeitos se percebem e são percebidos pela cidade e seus moradores, fugindo da busca de uma origem das práticas simbólicas expressadas nas manifestações e folguedos populares. O investimento no trabalho de pesquisa nos permitiu observar continuidades e descontinuidades na percepção e construção do que os

participantes entendem como história, tradição, cultura popular e ser parte daquela localidade.

### **Diferentes sentidos**

Segundo Câmara Cascudo (1965), os mais antigos grupos que dançavam em frente às igrejas de Recife, capital de Pernambuco, tinham o nome de Cambindas e “seriam eles a velocidade inicial do que se originou o maracatu” (op. cit. p.125). Para Alvarenga (1982), a palavra maracatu não era corrente ou mesmo utilizada entre os paraibanos e que a dança Cambinda seria um cortejo que seguia uma boneca, em síntese, a encenação seria semelhante ao maracatu pernambucano.

Como podemos observar a bibliografia sobre esta manifestação, percebe-se que as Cambindas foram encaixadas em um tempo distinto e distante do tempo dos estudiosos do folclore. Ao esboçar um quadro onde a práxis destes estudos e suas medidas intervencionistas perpassam no cotidiano destes indivíduos, podemos notar o quão profundo são os discursos e as relações de poder no lócus da pesquisa em questão. Não se trata aqui de descrever a Cambinda numa perspectiva alocrônica, mas de uma percepção de que “a negação da coetaneidade torna-se intensificada à medida que o distanciamento de tempo passa de um interesse explícito para um pressuposto teórico implícito” (Fabian, 2013, p. 73).

Durante o trabalho de campo observamos que as Cambindas Novas não se reconhecem nos maracatus pernambucanos, nem a eles denotam a sua origem. Para os Levinos, muitos confundem as Cambindas Novas com os Maracatus, pois a dança também carrega uma boneca negra no “cortejo”. Para os mais velhos brincantes, a Cambinda chegou a Taperoá, por meio de um negro descendente de escravos, que passando ali conheceu e ensinou ao também negro João Levino, esta dança que para eles, é originária do continente africano. Esta narrativa de ancestralidade marca distanciamentos e distinções entre o que é Cambinda e o que não é Cambinda para os seus praticantes. A família Levino é responsável por carregar consigo a “tradição” de dançar Cambinda, devido a isso há na genealogia da dança representantes desta família no comando do grupo. Hoje, esta representatividade é incorporada pelos irmãos, Ednaldo Levino e Maria Helena, bisnetos de João Levino. Ambos remetem a história da própria família à história da Cambinda.

É neste contexto que a palavra “tradição” é pelos sujeitos, interpretada e construída. Neste sentido, notamos que o caráter polissêmico da prática Cambinda aponta variados horizontes, que vão muito além dos textos de folcloristas, pois o fato de dançar e ser Cambinda, não se apresenta em um contexto estático, e sim inserido em um contexto histórico, político e social da cidade. O lugar dos festejos e das manifestações artísticas em Taperoá, neste caso da dança Cambinda, é algo vivido pelos seus integrantes.

Através da observação participante notamos que termos como cultura popular, folclore e “tradição” são arenas de disputas, tanto para os que vivem os folguedos tidos como tradicionais como para as agências de fomento cultural ali presentes. Ao olhar as imagens das noções de folclore que atravessaram o campo dos estudos da chamada cultura popular ainda é possível enxergar uma cristalização atribuída às manifestações artísticas expressadas por determinadas classes sociais. Entende-se aqui a cultura dos pobres e subalternos, uma demonstração explícita de relações de poder sob e em volta do que se entende da cultura, como forma de vida e tradição das classes populares o do que deveria ser a cultura do trabalhador. Assim, “cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem”, mas cabe esta ser analisada numa perspectiva em que a torna “terreno sobre o qual as transformações são operadas” (Hall, 2003, p. 232).

Portanto, para entender as Cambindas dentro de relações sociais e conhecer o espaço da cultura popular como um lugar de construção e de criação, é preciso ressaltar que as questões sobre as percepções de que música e dança não se dão apenas em determinado grupo social, mas se situam em um contexto imerso por diferentes grupos e seus interesses em nomear e consagrar o que é “tradição” do que “não é tradição”, ou melhor, são muito mais do que dança e canção, mas, sobretudo disputas por espaços à cultura, ao lazer, e às festas, revestidos pela organização familiar e representação política.

Apontamos que o caminho mais positivo para a compreensão do universo em questão é manter distancia de uma perspectiva que apenas enxergue perda, resgate, preservação, e autenticidade. Até o presente momento, podemos perceber que ao observar os integrantes das Cambindas, não apenas no espaço restrito da encenação de sua dança, mas dentro dos festejos locais e das interações e disputas cotidianas por significado que sentidos

mais complexos começam a aflorar. As manifestações carnavalescas, por exemplo, como os blocos, o boi de carnaval, os papangus, e a própria Cambinda, são apresentadas em Taperoá são envolvidas pelas relações de parentesco, filiações políticas partidárias, e/ou de afinidades.

A Cambinda em Taperoá correlaciona variados espaços de atuação e no presente da pesquisa tais espaços eram mais do que disputados, eram negados e interditados por diferentes agentes para a articulação da dança. Aspecto este que demonstra quanto profundo é/era as disputas políticas na cidade. Dimensões que só poderiam ser compreendidas através das alianças que a família Levino (e seus núcleos familiares) mantinha e rompia ao longo dos anos. Laços que incidiam diretamente sobre a apresentação pública do cortejo naquela localidade. Tal cenário nos remete a um universo largamente preenchido por regras, etiquetas e conhecimentos do viver cotidiano. Narrativas sobre o cotidiano que remetem ao passado, refletem o presente e projetam o futuro.

A Cambinda é uma dentre as muitas situações sociais possíveis em Taperoá, é uma “categoria de interação” (Mitchell, 1956). Os sujeitos que praticam a dança Cambinda respondem ao passado através de suas construções simbólicas e renovações, e não se configuram como um apelo de resistência ao novo, pois o passado, o presente e o futuro têm oferecido “ao grupo substratos culturais, com os quais os membros se identificarão” (Grünewald, 2012, p. 191). Observando o cotidiano, e os diferentes significados e a valorização conferida pelas Cambindas a determinados momentos, que não por acaso são as festas, acreditamos que a Cambinda é muito mais do que dança e canção, além de um espaço de disputas, é um espaço de “cultura”, “tradição” e quiçá renovação, como também de lazer revestidos pelas relações sociais.

Sendo assim, destacamos que o investimento no trabalho de campo e sua reflexividade (Guber, 2004) permitem a construção de reflexões sobre os discursos sobre o que deveria ser a “tradição” do grupo, como também do fazer antropológico no campo dos estudos de performances.

### **Referências Bibliográficas:**

ALVARENGA, Oneyda. 1982. *Música Popular Brasileira*. São Paulo, SP. Editora: Duas Cidades.

- CASCUDO, Luís da Câmara. 1965. *Made in África*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- FABIAN, Johannes. 2010. “*Memórias da memória: uma história antropológica*”. In: Aarão Reis, Daniel [et al.]. *Tradições e Modernidades*. Rio de Janeiro: FGV. pp. 13-28.
- FABIAN, Johannes. 2013. *O tempo e o outro: como a Antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes.
- GRÜNEWALD, Rodrigo de Azevedo. 2012. “*Tradição*”. In: SOUZA LIMA, Antonio Carlos. *Antropologia e Direito: temas antropológicos para estudos jurídicos*. Rio de Janeiro: Brasília: Contra Capa: LACED: Associação Brasileira de Antropologia. pp.186-197.
- GUBER, Rosana. 2004. *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós.
- HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- MITCHELL, J. C. 2010. “*A dança Kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte*”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela. *A Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo, Editora UNESP. pp. 365-436.