



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Aprendendo música com os Tupynambás: transmissão musical
em uma Tribo Indígena Carnavalesca de Mandacaru, João Pessoa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em etnomusicologia.

Marta Sanchís Clemente

Orientador: Carlos Sandroni

João Pessoa
Junho / 2013

Para as Nieves, Manolo e Paquito, como compensação por tamanha distância...

AGRADECIMENTOS

Quando falei aos meus pais dos planos de vir fazer este mestrado no Brasil, onde jamais tinha colocado um pé, onde não tinha uma pessoa conhecida nos mais de oito milhões de quilômetros quadrados da sua vasta superfície, pude sentir a angústia deles me atravessar. Contudo, souberam me apoiar na minha decisão e não me deixaram desistir diante dos muitos obstáculos que apareceram. Ainda vieram me agradecer, tempo depois, a oportunidade que minha escolha lhes proporcionou de aprofundamento no conhecimento destas terras que admiram. Sou eu que agradeço a eles, principalmente, a confiança, o respeito e a liberdade com que sempre alimentaram minha imaginação.

Agradeço, profundamente, à minha família completa, yayos, tios, primos (ótimos “anglo- linguistas”!) e Bibi, o carinho e a comunicação tão presente mesmo na distância, sem os quais esta seria insuportável.

Agradeço a Carlos Sandroni, meu orientador, primeiro pela colaboração para fazer possível a minha vinda, sem me conhecer, sendo, em todo momento, um apoio seguro. Segundo, e tão importante quanto, por me ensinar com os toques exatos e as palavras precisas, como fazer etnomusicologia. Terceiro, pela paciência com meu imberbe português, para o qual tem contribuído enormemente.

Agradeço o esforço constante e o tempo investido pelo professor Luis Ricardo para resolver todos os problemas burocráticos que a minha presença ativa no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB tem ocasionado. A Izilda por cumprir sempre além das obrigações que tem como Secretária deste programa, e ter colaborado positivamente com a minha permanência no mestrado, já desde antes de eu chegar.

Aos professores deste programa, principalmente a Luís Ricardo, a Eurides Santos e a Alice Lumi, por terem nos doado preciosas lições sobre música, pesquisa e etnomusicologia que, com certeza, forneceram a base do meu trabalho.

Agradeço a José Emilson Ribeiro por ter me levado pessoalmente, no início da minha estadia na Paraíba, a conhecer numerosos grupos de cultura popular, entre outros, o grupo central da minha pesquisa. Agradeço do mesmo modo a Marcela Muccillo e a Pablo Honorato por compartilhar comigo a sua paixão, a cultura popular e ter me apresentado outras tantas manifestações. A eles, o Coletivo Jaraguá, a Nara, a Glaucia Lima, a Colorau, e a outros ativistas da chamada cultura popular da Paraíba, por enriquecer a minha pesquisa e, consequentemente, a minha vida.

Agradeço a Pedro Osmar e a Luzibeto Costa por me conceder as entrevistas e, por conseguinte, seu tempo e reflexões.

Agradeço a Rejane Borges, funcionária no setor da Coleção Paraibana na Biblioteca Central da UFPB, por ser uma excelente profissional e me ajudar com diligência sempre que solicitada.

Aos membros das Tribos de Índio Carnavalescas que contatei; em especial, aos Mestres Dona Inácia, Zé Teixeira, Vavá, e mais intimamente, ao Mestre Carbureto, ao Mestre André Bideca e a Tonho, por me acolher com carinho e respeito extraordinários. Aos vizinhos do bairro Mandacaru por me fazer sentir em casa. E a Jurandir, colaborador principal desta pesquisa, por me contagiar com a curiosidade inata que lhe caracteriza e me dar tantos ensinamentos.

Por último, agradeço aos moradores e ex-moradores, agregados e visitantes da Casa do Portão Vermelho, por me proporcionar tudo para que sinta que eles são a minha família brasileira.

Faço minha a frase de Violeta Parra e canto “Gracias a la vida que me ha dado tanto!”

*A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
(VINICIUS DE MORAES)*

RESUMO

Denominam-se “Tribo Indígena Carnavalesca” uma das expressões culturais que desfilam tradicionalmente no carnaval da cidade de João Pessoa. Encenação dramática de um ritual de inspiração ameríndia, dançada e musicada, representa uma luta entre índios onde “matança” e “ressurreição” dão lugar a momentos musicais diferenciados. Este trabalho estuda, desde uma perspectiva etnomusicológica, e portanto, focada tanto nos elementos que constituem a manifestação artística quanto no contexto social, econômico e político em que está inserida, os modos de transmissão da mesma. Com este objetivo, o principal instrumento de coleta de dados é a observação participante realizada no bairro Mandacaru, onde hoje tem sede o grupo principal da pesquisa, a Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás. O texto presente é resultado deste processo etnográfico assim como de uma pesquisa bibliográfica que segue duas linhas predominantes. Uma é a revisão de literatura dedicada até a data às Tribos de Índio ou Cabocolinhos, manifestação com a que as primeiras compartilham traços e influências. A outra é a procura dos conceitos que fornecem a base teórica deste estudo, provenientes, na maioria dos casos, da área da etnomusicologia e da educação musical. Proporcionando o marco mais amplo de pensamento para a análise da transmissão da música nestes contextos, Blacking, Nettl e Merriam fornecem as primeiras teorias. Trabalhos de pesquisadoras brasileiras, como Margarete Arroyo e Luciana Prass, forneceram modelos valiosos de pesquisa sobre transmissão musical. A ideia de performance participativa de Thomas Turino é a base para o exame de como os elementos que constituem a manifestação funcionam como mecanismos de transmissão musical. As ideias de Shils e Hobsbawm sobre tradição e identidade irão contribuir para entender a significação que a brincadeira tem para seus realizadores. Deste modo, procuramos entender como a própria constituição desta, o modo de vida dos seus realizadores assim como a significação que a primeira tem para estes, influenciam na aprendizagem e na transmissão da mesma.

Palavras chave: Tribos Indígenas Carnavalescas. Transmissão musical. Etnomusicologia.

ABSTRACT

Indian Carnival Tribe is the name of a cultural expression that traditionally participates into the city's carnival of Joao Pessoa. Musical and danced staging of an Amerindian inspiring ritual, represents a fight between Indians where the *matança* and the *ressurreição* are musically differentiated moments. This work studies, from an ethnomusicology perspective and so, focusing as much the artistic constitutive elements as the social, economic and politic context in which is inserted, the ways of its transmission. Thus, the main data collection tool is the participant observation achieved in the Mandacaru borough, where, currently, takes place the main group investigated, the Indian Carnival Tribe called Tupynambás. The present text is product of this ethnographic process as well as the result of a bibliographic research that follows two prevailing threads. One is the revision of the literature destined to Indian Carnival Tribes or *Cabocolinhos*, expression that shares characteristics and influences with the first one. The other is the looking for the concepts that provides the study theory basis brought, principally, from the area of ethnomusicology and music education. Providing a wider theoretical scheme for the analyses of music transmission in these contexts, Blacking, Nettl and Merriam supply the first theories. Some works of Brazilian researchers, as Margarete Arroyo and Luciana Prass, provided precious models of investigating in music transmission. The idea of participatory performance developed by Thomas Turino is the basis for the exam of how the elements that construct the artistic expression work as mechanisms of music transmission. The ideas of Shils and Hobsbawm about tradition and identity contribute to understand the signification that the play takes for their makers. Therefore, I aim to know how the very constitution of the activity, the participants way of life as well as the signification that this means to their makers, influence into the learning and the transmission processes of the same.

Keywords: Indian Carnival Tribe. Musical transmission. Ethnomusicology.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

Figura 1: Localização da Paraíba no mapa do Brasil	13
Figura 2: Localização de João Pessoa no mapa da Paraíba.....	14
Figura 3: Mapa de condição de renda por bairros de João Pessoa	14
Figura 4: Partitura da melodia de gaita registrada por Mário de Andrade	43

Capítulo 2

Figura 5: Mestre Carbureto discursando em um ensaio do grupo Tupynambás	51
Figura 6: Cenário das atividades da Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás.....	57
Figura 7: Fachada da casa de Jurandir.....	58
Figura 8: À direita da imagem, Dida sentada; Granpola em pé e eu com caderno	59
Figura 9: Granpola e Maria junto com Valdenha	61
Figura 10: Em primeiro plano, Kelly. Maria e Carbureto, atrás, com a Kombi da família	62
Figura 11: Nina com ganzá durante um ensaio do grupo	62
Figura 12: Hélio treinando bombo na Tribo.....	63
Figura 13: Aimoré e Geifferland	64
Figura 14: Detalhe de altar religioso em uma das residências da família de Carbureto.....	65
Figura 15: Jurandir tocando no desfile do Carnaval de 2012	67
Figura 16: Em primeiro plano, Paluca e seu neto nos bombos no Carnaval de 2013	71
Figura 17: Zé de Aratu em primeiro plano. Tocando com ele, Paluca.....	72
Figura 18: Telo, filhas e netos com o ganzá que tocou no desfile de 2012.....	73
Figura 19: As participantes “de fora” com outros colaboradores das Tribos.....	75
Figura 20: Em pé, Nara, eu e Glaucia. Acororado, o Mestre Carbureto no desfile de 2013	76
Figura 21: Os membros do grupo colocando a lâmpada na rua para o ensaio	78
Figura 22: Crianças tocando e brincando nos momentos prévios a um ensaio	79
Figura 23: Documento mostrado como Estatuto da Tribo Tupynambás.....	82

Capítulo 3:

Figura 24: Orquestra da Tribo Tupynambás no desfile do Carnaval 2012	89
Figura 25: Cacique dos Tupynambás e Figura 26: Índio matador dos Tupynambás	90

Figura 27: Espião dos Tupynambás carregando capacete	91
Figura 28: Estandarte dos Tupynambás ano 2013.....	92
Figura 29: Feiticeiro dos Tupynambás	93
Figura 30: Oca dos Tupynambás e índio pequeno	94
Figura 31: Guerreiro Tupynambás	94
Figura 32: Começo da “ressurreição”	96
Figura 33: Gaita de taboca.....	99
Figura 34: Gaiteiro Jurandir	100
Figura 35: Perfil do bombo deitado	101
Figura 36: Jurandir construindo uma marreta	102
Figura 37: Jurandir tocando a zabumba.....	102
Figura 38: Granpola tocando ganzá em um ensaio da Tupynambás	103
Figura 39: Integrante da Tribo Tupynambás tocando triângulo	103
Figura 40: Partitura do batuque do “Toque do índio”	107
Figura 41: Partitura do toque de Jurandir onde explica como enlaça	109
Figura 42: Partitura do toque que o gaiteiro usa para enlaçar e acelerar o tempo	109
Figura 43: Partitura do toque que Jurandir aprendeu de Seu Inácio.....	110
Figura 44: Toque aprendido de Seu Inácio, em processo de aprendizagem.....	111
Figura 45: Partitura do toque aprendido de Seu Bui	111
Figura 46: Partitura do toque usado por Jurandir no começo da performance.....	112
Figura 47: Exemplo do uso do toque de enlace e aceleração	112
Figura 48: Nos dois compassos iniciais, “toque de afinação” de Jurandir	112
Figura 49: Partitura do primeiro chorinho identificado no toque da gaita	113
Figura 50: Partitura do “chorinho” com que Jurandir começa o “toque do índio”	113
Figura 51: Representação do “passo básico do índio” em relação ao toque da zabumba	114
Figura 52: Mostra dos apitos em relação à gaita e aos bombos	115
Figura 53: Partitura do novo chorinho da gaita	116
Figura 54: Partitura da célula inicial do “chorinho do começo” (no primeiro compasso)	116
Figura 55: Partitura do toque da gaita; volta para o toque do começo	117
Figura 56: O chorinho que Jurandir usa como enlace introduz o “toque da morte”	117
Figura 57: Partitura do toque da gaita. Variações sobre o “toque da morte” e novo toque	118
Figura 58: Partitura de outros toques da gaita durante a “dança da morte”	118

Figura 59: Partitura do novo toque da gaita durante a “dança da morte”	119
Figura 60: Partitura de outro toque usado durante “a dança da morte”	119
Figura 61: Partitura do toque de gaita. “Chorinho” que antecede a “macumba”	120
Figura 62: “Toque de macumba”. Partitura da “orquestra”	121

Sumário

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	19
Questões metodológicas e teóricas	19
1.1. Técnicas metodológicas no trabalho de campo.....	19
1.1.1. O campo da pesquisa.....	19
1.1.2. Colaboradores chave	21
1.1.3. Outro tipo de colaboradores.....	22
1.1.4. Registros	23
1.1.5. A realização das entrevistas.....	23
1.2. Alicerces teóricos	24
1.3. Revisão de literatura	32
1.3.1. Introdução	32
1.3.2. Imaginando origens e razões de existência.....	33
1.3.3. Religiosidade	36
1.3.4. Sobre os realizadores da brincadeira, sua logística e dificuldades	39
1.3.5. Descrições da brincadeira	40
CAPÍTULO 2	47
Organização das Tribos Indígenas Carnavalescas de Mandacaru.....	47
2.4. Histórias das Tribos do bairro.....	47
2.5. Aproximação aos participantes da Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás.....	50
2.6. Os ensaios de duas Tribos Indígenas Carnavalescas de Mandacaru: Tupynambás e Tupy-Guarany	76
2.6.1. Começo e definição dos ensaios das Tribos.....	76
2.6.2. Os ensaios das Tribos Carnavalescas de Mandacaru	78
2.7. Agremiações Carnavalescas Tribos Indígenas: economia, burocracia e relações com os poderes públicos.....	81
CAPÍTULO 3.....	88
A performance das Tribos Indígenas Carnavalescas	88
3.1. Etnografia do desfile da Agremiação Carnavalesca Tribo Indígena Tupynambás.....	88
3.2. Personagens das Tribos Carnavalescas: função e habilidades exigidas	96

3.3. Os instrumentos da Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás	99
3.4. A performance da Tribo de Índio Tupynambás	104
3.4.1. Introdução	104
3.4.2. Som e comportamento musical.....	106
3.4.3. O toque de gaita de Jurandir.....	108
3.4.4. Relações entre música, dança e encenação dramática	113
CAPÍTULO 4.....	123
Estudo sobre os processos de transmissão musical nas Tribos de Indígenas Carnavalescas.....	123
3.5. Tradições participativas e transmissão musical	124
3.6. A transmissão dos saberes nas Tribos Indígenas Carnavalescas ...	130
3.6.1. Introdução	130
3.6.2. Quando e onde acontece a transmissão?	131
3.6.3. O mestre e suas atribuições	132
3.6.4. Aprendendo o movimento.....	137
3.6.5. Desafios que estimulam o aprendizado da dança e outros	139
3.6.6. Aprendizagem dos instrumentos dos Índios	140
3.6.7. Oficinas de Gaita nas Tribos Indígenas de Mandacaru.....	147
CONCLUSÃO	153
REFERÊNCIAS	157

ANEXOS:

DVD1

Faixa 001: Toque do Índio- Ganzá e bombo.

Faixa 002: Toque do Índio- Gaita, bombo e ganzá.

Faixa 003: “Toque de macumba”, vira e volta ao “toque do índio”- Ganzá, gaita e bombo.

Faixa 004: “Toque de afinação” da gaita.

Faixa 005: Crianças brincando prévio ao ensaio (VÍDEO)

Faixa 006: Crianças brincando e tocando prévio ao ensaio. (VÍDEO)

Faixa 007: Começo e desenvolvimento de um ensaio em Tupynambás. (VÍDEO)

Faixa 008: Neto de Paluca começando com o bombo. (VÍDEO)

Faixa 009: Jurandir mostrando os toques de gaita. (VÍDEO)

Faixa 010: Oficina de gaita em Tupynambás. (VÍDEO)

INTRODUÇÃO

“Tribos Indígenas Carnavalescas”¹, “Tribo de Índio”, “Tribos de Carnaval” ou, simplesmente, “Índios” são os nomes que recebe na Paraíba (FIGURA 1) um fenômeno cultural de inspiração ameríndia em que um trecho dramático é dançado e musicado, formando, junto com outros elementos, um todo indivisível. Encontramos, com estas características, manifestações similares em outros estados do Brasil, conhecidas geralmente pelo nome de “Cabocolinhos”². Muitos consideram a “dança da morte”, também chamada de “matança”, o traço mais peculiar das Tribos Indígenas de João Pessoa (FIGURA 2). Durante esta parte do enredo, os membros da Tribo se enfrentam em uma luta mortal que dá lugar à “macumba”, como é conhecido o toque que acompanha a “ressurreição” dos índios pelas mãos do “feiticeiro” do grupo. A fumaça espalhada por este, assim como outros elementos que constituem a manifestação dos “Índios”, aparece também na religião da Jurema³, à qual a maioria dos membros se associa.



FIGURA1: Localização da Paraíba no mapa do Brasil.

¹Escreverei “Índios” com maiúscula para me referir à manifestação carnavalesca por contraste com “índios” no sentido de ameríndios, populações nativas da América; “índios”, no sentido de membro de uma “Tribo de Índios” aparecerá em minúscula. Os toques, e outros elementos da brincadeira aparecerão em minúsculas e entre aspas. Exemplo: “toque do índio”, “macumba”, etc.

² O nome “Cabocolinhos”, ou “Caboclinhos”, é usado em Pernambuco, onde o folguedo é especialmente forte. Segundo Renato Almeida (ALMEIDA, 1961, p. 37), estas denominações são usadas também em Diamantina e em Montes Claros (MG), e em Petrópolis (RJ) com os nomes de Cabocladas, Caboclos ou Índios. Encontramos também o índio como “um personagem no carnaval” sob outros denominativos, como os Caiapós paulistas ou os Tapuias goianos

³ “Podemos definir a Jurema como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem encontra-se nos povos indígenas nordestinos. As imagens e os símbolos presentes nesse complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um ‘reino encantado’, os ‘encantos’ ou as ‘cidades da Jurema’. A planta de cujas raízes ou cascas se produz a bebida tradicionalmente consumida durante as sessões, conhecida como jurema, é o símbolo maior do culto” (SALLES, 2010, p. 17).



FIGURA 2: Localização de João Pessoa no mapa da Paraíba.

As pessoas que participam das Tribos Indígenas Carnavalescas declaram não serem índios originais⁴. São cidadãos brasileiros, moradores majoritariamente das periferias da cidade, trabalhadores com salários baixos que gostam de brincar de índios no carnaval (FIGURA 3). “Brincar” é o verbo que usam no lugar de “assistir”, “praticar”, “dançar”, ou “tocar”, porque engloba tudo isso e mais. “Brincadeira” é o termo com que os “índios do carnaval” identificam seus fazeres culturais, mas não nos deixemos enganar pela futilidade que, na nossa sociedade, esta palavra conota.

mapa 20 - índice de autonomia por bairros de João Pessoa por intervalos de quartis. Censo IBGE, 2000.

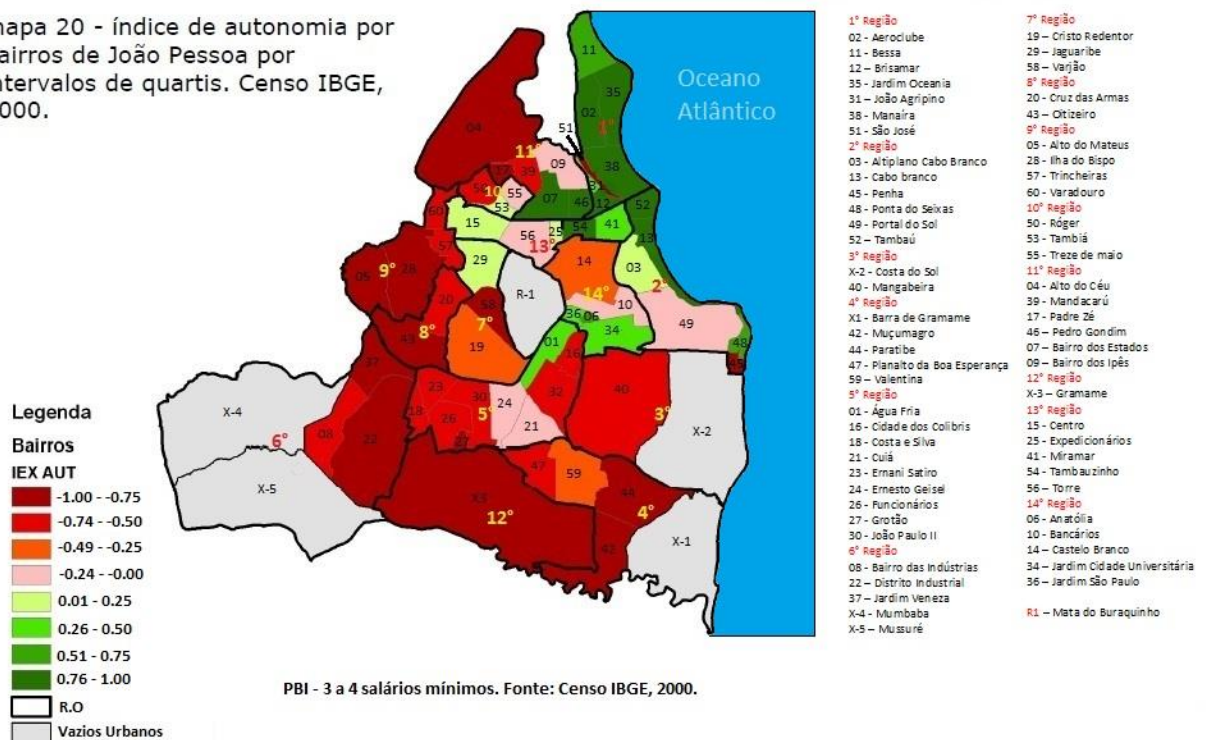


FIGURA3: Mapa de condição de renda por bairros de João Pessoa⁵

⁴ Os membros das Tribos Carnavalescas estabeleceram esta fronteira logo no primeiro contato com eles, não por menosprezo, já que admiram e se identificam com aqueles, mas como querendo evitar confusões desde o momento inicial.

⁵ “Embora o sentido de autonomia seja mais amplo do que a capacidade de renda, este é o único dado disponibilizado pelo censo 2000. A análise do tema foi realizada a partir de oito variáveis que analisam o

Este trabalho tem como foco principal os processos de transmissão musical que esta manifestação desenvolve para se perpetuar ao longo do tempo. Nesta direção, visa compreender o significado que a brincadeira tem para as pessoas que a praticam, assim como conhecer os vários aspectos envolvidos na construção da sua performance.

Desde os alvares de sua história, as Tribos de Carnaval, assim como outras expressões culturais praticadas pelas camadas mais pobres da sociedade brasileira, foram discriminadas e perseguidas⁶. Mesmo hoje em dia, elas fazem parte do carnaval estigmatizado que recebe o título de Carnaval Tradição, afastado do carnaval das classes superiores pelo investimento econômico e pela localização⁷.

Alguns estranham que estes grupos sejam objeto de interesse acadêmico, por julgá-los “simples brasileiros” imitando os “índios de verdade”. Penso que este estranhamento seja devido à sensibilização da população diante da perseguição que aqueles “índios originais” sofrem, principalmente, frente às políticas de demarcação de terras.

Pesquisei sobre os motivos que induzem muitos pessoenses a sorrir quando são convidados a prestigiar estes grupos e descobri que muitos, uma maioria alarmante, os desconheciam. Apenas ouviram falar deles, ou viram de relance as penas e o brilho das fantasias desfilando em uma dança “primitiva”.

Cheguei ao Brasil, vindo da Espanha, em março de 2011, disposta a começar o mestrado em etnomusicologia do qual este trabalho é produto. Trazia comigo o projeto de realizar uma pesquisa sobre “a formação inicial do músico de tradição popular no nordeste do Brasil: porquê, como e onde? Aplicações para uma metodologia pedagógica” cuja justificativa explicava que:

A formação musical recebida inicialmente por estes músicos é fundamentalmente oral e, portanto, imitativa e intuitiva; assim como as pessoas aprendem falar, estes músicos aprendem música, notando-se neste processo uma liberdade no uso da linguagem musical não observada nos

rendimento dos chefes de família por domicílio em intervalos de classe” (JOAO PESSOA– SEDES, 2009). Mapa com pequenas modificações de apresentação para este trabalho.

⁶ Atualmente, são onze as Tribos Indígenas que desfilam no Carnaval de João Pessoa: Tribo Indígena Xavantes, de Bola na Rede; Tribo Indígena Tabajaras, do Alto do Mateus; Tribo Indígena Flecha Negra, do bairro Cruz das Armas; Tribo Indígena Tupi Guanabara, de Santa Rita; Tribo Indígena Papo Amarelo de Cruz das Armas; Tribo Indígena Uirajaras, do Rangel; Tribo Indígena Africanos, do Cristo; Tribo Indígenas Pele Vermelha, do Rangel; e Tribo Indígena Tupynambás, Tribo Indígena Tupy-Guarany e Tribo Guanabara de Mandacaru. Todas as localidades mencionadas estão entre as de menor renda de João Pessoa.

⁷ Cristiane Pereira de Sousa, no seu trabalho sobre as Tribos Indígenas Carnavalescas, fala de três carnavais: a Micarua, o Folia de Rua e o Carnaval Tradição. “A existência de três carnavais evidencia uma disputa por espaços sociais e simbólicos na cidade de João Pessoa, em que cada segmento tenta se afirmar e legitimar o seu carnaval. Nesta disputa, as condições dos três segmentos são desiguais. (...) O carnaval tradição difere dos outros dois, no sentido de que é um carnaval que recebe bem menos apoio dos poderes públicos, não há patrocínio de empresas e há menos cobertura por parte da mídia (...)” (SOUSA, 2006, pp. 89 e 93).

músicos que partiram de uma formação principalmente teórica, isto é, que começaram tocar um instrumento a partir de música notada (SANCHÍS CLEMENTE, 2009, p. 4).

A minha formação tinha sido, até o momento, exclusivamente erudita, como sugere o imaginário implícito nesta citação. No entanto, o viés etnomusicológico impregnou as reflexões que nutrem a monografia que realizei para concluir o bacharelado em piano, cujo tema foi a aprendizagem musical diferenciada de dois estilos, a música erudita e o flamenco.

No que foi o início de uma nova etapa, adentrei-me na cultura brasileira e na etnomusicologia simultaneamente, ampliando meu olhar para a música e quebrando moldes de pensamentos criados ao longo da vida, ao mesmo tempo que realizava um mapeamento de manifestações culturais próximas a João Pessoa.

Escolhi as Tribos de Índio por vários motivos. Por um lado, existiam pouquíssimos estudos que tivessem centrado sua atenção nelas; nenhum na área da etnomusicologia. Por outro lado, eram grupos que mereciam maior valorização por parte da sociedade (e talvez precisassem dela); nisto concordavam os professores do mestrado, os pesquisadores de cultura popular que contatei e os próprios brincantes. Fui muito bem acolhida em todos os grupos e por isso, a escolha de um como foco de pesquisa se fez complicada. Só de Tribos Indígenas visitei o mestre Vavá da Tribo Potiguara, em Bayeux; a mestra dona Inácia, dos Pele Vermelha, no Cristo; o mestre Teixeira da Tribo Ubirajara, no Rangel e Carbueto, mestre da Tribo Tupynambás, em Mandacaru. Foi José Emilson Ribeiro, devoto defensor da cultura popular local, que me levou para cada uma delas. Era o mês de julho e ainda ia demorar bastante para começarem os ensaios, pelo que apenas podia conversar e imaginar como é que a manifestação seria. Na Tribo Tupynambás, o ambiente foi propício para formular e observar algumas das questões iniciais da minha pesquisa. Por casualidade, cheguei nela no dia em que Jurandir, gaiteiro do grupo, estava dando aula de gaita para as crianças⁸. A atitude colaboradora deste, que desde o primeiro instante mostrou atenção para a investigação, e o interesse manifesto do mestre por registrar a sua história na cultura popular foram decisivos na escolha por esta Tribo.

A fim de apresentar os resultados obtidos ao longo da pesquisa, estruturei esta dissertação em quatro capítulos, com o intuito de favorecer o leitor na compreensão das discussões e análises aqui realizadas. A soma dos capítulos sintetiza, portanto, os elementos

⁸ A gaita é um tipo de flauta reta com quatro furos tocada no pequeno conjunto musical, chamado de “orquestra”, que faz parte das Tribos Carnavalescas. Para mais informações, ver o capítulo sobre os instrumentos.

que considere fundamentais para apresentação e análise das bases epistêmicas e metodológicas da pesquisa, bem como do campo empírico investigado.

A partir dessa perspectiva, apresento no primeiro capítulo a abordagem metodológica e teórica usada na construção do trabalho. Partindo do pressuposto que cada pesquisa apresenta suas especificidades, dedico a primeira parte do capítulo aos procedimentos metodológicos que levei desde o início do processo de criação desta (uma pesquisa sobre transmissão de música predominada pelo método empírico, realizada por uma estrangeira recentemente adentrada no campo), aqueles que trazem nuances particulares pelas próprias condições da mesma. Na segunda parte, exponho as teorias e os conceitos utilizados para a construção do olhar e das ferramentas da investigação que alicerçam a tese que desenvolvo. Na terceira e última parte, reviso a literatura existente em relação às Tribos do Carnaval ou Cabocolinhos seguindo quatro diretrizes principais: as origens da manifestação, a religiosidade a que esta é associada, a logística e os traços sócio-culturais dos membros e a própria performance da expressão.

Começo o segundo capítulo apresentando as pessoas que fazem a Tribo Tupynambás. O objetivo destas páginas é entender o contexto cultural em que a manifestação acontece e realizar um retrato da vida dos participantes das Tribos que propicie uma análise fundamentada da significação da brincadeira. Podemos observar nesta parte como eles se envolvem com a manifestação em vários níveis afetivos: o familiar, que acarreta o peso da tradição, o religioso que, junto com a identificação com o indígena, tece uma forte coesão de tipo mística e identitária, e o social, razão primeira para brincar. Além disto, o segundo capítulo revisa o funcionamento das Tribos Indígenas, tanto como evento social dentro do bairro Mandacaru, quanto como agremiação do carnaval de João Pessoa. Vejo, portanto, as dinâmicas que, pelo fato de serem formadas por comunidades de pessoas organizadas, levam estes grupos a se juntar e se separar, ao longo da história das Tribos da região pesquisada. Investigo ainda sobre as relações econômicas e políticas que estes têm com os poderes públicos. Os dados trazidos neste capítulo fornecem uma resposta à questão “Quando a música é transmitida, o que é de fato aprendido?”, formulada por Nettl ao introduzir os estudos etnomusicológicos sobre transmissão musical (NETTL, 1983, p. 390).

No terceiro capítulo, realizo uma descrição inicial da apresentação no desfile do carnaval da Tribo Tupynambás para depois analisar vários dos elementos que fazem parte desta, desde o som musical e a dança, até os personagens, fantasias e, sobretudo, a relação entre todos eles. Nesta parte do trabalho, são apresentados uma série de dados que embasam as reflexões sobre transmissão musical realizadas ao longo do trabalho. Visualizando a

brincadeira como um exemplo de tradição participativa (TURINO, 2008, pp. 23-65), mostro as características estéticas que esta apresenta, tanto na música quanto na dança, assim como os personagens da encenação e as exigências requeridas por estes. Por outro lado, utilizo o modelo proposto por Merriam, considerando que a aprendizagem ou a transmissão da música conecta o primeiro e o terceiro nível (a conceitualização e o som musical) para fornecer a constante mudança, natureza dinâmica mostrada por todos os sistemas musicais.

Deste modo, o som musical retroalimenta os conceitos mantidos sobre música, o que consecutivamente, altera ou fortalece o comportamento e finalmente muda ou reforça a prática musical. A aprendizagem, portanto, é vital não apenas no sentido de que o comportamento musical, como unidade, deve ser aprendido, mas também porque cria a ligação que faz o processo do fazer musical dinâmico e em constante mudança (MERRIAM, 1964, p. 145)⁹.

Por último, no terceiro capítulo centro-me nos modos que a transmissão de música adquire nestes contextos. Com este objetivo, proponho uma revisão dos postulados de Turino sobre as tradições participativas sob o ponto de vista do ensino e aprendizagem, ou dito de outro modo, examinarei como as características que definem esse tipo de tradições propiciam situações de ensino e aprendizagem. Feito isto, exponho a etnopedagogia (PRASS, 2004) observada nas Tribos pesquisadas, tecendo uma rede de conexões com os elementos vistos nos capítulos anteriores e nas teorias da etnomusicologia e da educação musical mencionadas. Finalmente, e evidenciando as mudanças da tradição que venho sugerindo, coloco as novas formas que a transmissão musical estão adotando no meio das Tribos Indígenas Carnavalescas.

O trabalho é concluído a partir de uma síntese das conclusões obtidas no processo de pesquisa, levantando questões que emergiram a partir do estudo e que poderão ser estudadas a partir de novas abordagens investigativas. São apontadas ainda perspectivas para ações que, a partir de problemas e dilemas que permeiam o contexto investigado, pudessem contribuir para o fortalecimento da Tribo Indígena como importante expressão cultural da Paraíba.

⁹ Thus music sound feeds back upon the concepts held about music, which in turn alters or reinforces behavior and eventually changes or strengthens music practice. Learning, then, is vital not only in the sense that music behavior, taken as unit, must be learned, but also because it forms the link that makes the process of music-making dynamic and ever-changing.

CAPÍTULO 1

Questões metodológicas e teóricas

1.1. Técnicas metodológicas no trabalho de campo

1.1.1. O campo da pesquisa

Instei aos membros do grupo, nos primeiros tempos, para que me explicassem como tinham aprendido a música dos Índios. Reiteravam que tinham feito isso “sozinhos”, “observando”, “imitando”, “devagarzinho”. Hesitei em continuar perguntando, já que tinha ficado claro qual era o meu foco de interesse.

Meu orientador ampliou a meta insinuando que “Não é só a música o que se aprende. É a iniciação na música, junto com tudo o que é aprendido neste mesmo processo: coisas que têm a ver com música, e naquele contexto podemos dizer até que fazem parte dela, mas que normalmente não são definidas como sendo música no sentido estrito”. Foi com essa ideia em mente que me adentrei no campo.

A maior parte dos dados que nutrem este trabalho foram obtidos por meio da pesquisa de campo. Esta foi realizada principalmente no bairro de Mandacaru (FIGURA 3), concretamente, na região chamada Alto do Céu, onde está situada na atualidade a Tribo Tupynambás. Esta região é a sexta mais baixa na ordem de índices de renda da cidade (JOÃO PESSOA- SEDES, 2009), e João Pessoa, a segunda capital mais violenta do país, segundo uma notícia do site G1 em 2012¹⁰. Os vizinhos do bairro acrescentam um dado interessante: Mandacaru é também um bairro de enorme riqueza em cultura popular, que nos últimos vinte anos tem crescido e mudado bastante. Na época em que os atuais protagonistas das Tribos eram crianças, os coqueiros invadiam esta região que nunca foi priorizada nos investimentos da cidade. Contam que não tinha luz elétrica, nem sistema de esgoto, e que as mulheres pegavam água do rio Mandacaru, que lá perto passa, e que servia também de lavanderia¹¹. Numerosas manifestações de cultura popular aconteciam nas ruas. Desde os anos 90, porém, o tráfico de drogas se instaurou no bairro que hoje é tomado por duas facções que

¹⁰ <http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2011/12/joao-pessoa-e-segunda-capital-mais-violenta-do-pais-aponta-estudo.html>

¹¹ Muitas destas informações provem da memória de Jurandir e outros vizinhos próximos da Tribo. De acordo com o livro sobre o bairro que consultei, “o rio Mandacaru nasce no rio Paraíba na denominação Jacaré. (...) Às margens do rio havia três salinas com grandes produções de sal (...), hoje atual viveiro de camarão” (MACEDO, 2009, p. 67).

ameaçam o cotidiano da vida nas ruas¹². No que se refere ao campo religioso, a adesão às igrejas evangélicas tem aumentado significativamente nesta região nos últimos anos.

No percurso normal que faço para ir a Mandacaru pego dois ônibus. O primeiro, desde a região da Universidade Federal até a Eptácio Pessoa, uma das avenidas principais que atravessa a cidade e que une a praia e o centro; e o segundo, perto desta avenida, o Mandacaruense, diferenciado do anterior por ser normalmente mais velho e transportar pessoas, normalmente, de tez mais escura. Lá, no Alto do Céu, me sinto como se estivesse em casa. As crianças brincam na rua e os vizinhos se cumprimentam ao passar. No entanto, os moradores do bairro temem pela minha segurança e quase nunca, à noite, me deixaram aguardar sozinha na parada de ônibus. Nos dois anos que frequento esta região, tudo foi tranqüilo para mim.

De outubro de 2011 a março de 2013, visitei os participantes das Tribos de Mandacaru, em média, uma vez por semana. Nas épocas pré-carnavalescas, de aproximadamente cinco meses de duração a cada ano, assisti dois ensaios semanais de Tribo de Índio no bairro mencionado: os de Tupynambás e os de Tupy-Guarany. A participação nos ensaios do segundo grupo foi devida à necessidade de compensar de alguma maneira o pouco tempo de conhecimento da brincadeira. O carnaval 2012 foi meu primeiro carnaval brasileiro e eu me encontrava em uma posição peculiar: a de pesquisadora no campo de trabalho. Desde o primeiro ensaio que assisti da Tribo Tupynambás, grupo central da minha pesquisa, fui convidada a brincar nela, e pouco tempo depois descobriria que estavam também fazendo a fantasia para eu desfilar no Carnaval. Quando uma semana depois assisti um ensaio da Tribo Tupy-Guarany, vizinha e inimiga por tradição, achei que a experiência de assistir os ensaios desse outro grupo poderia resultar muito enriquecedora para o trabalho¹³. A Tribo Tupynambás naquela época estava atrasada em relação ao período de ensaios dos outros anos e eu estava ansiosa por começara verdadeira observação participante. Até então tinha frequentado algumas das aulas de gaita que Jurandir ministrava no bairro, com apoio financeiro da Funjope¹⁴. Estas faziam parte de um processo de ensino e aprendizagem mais novo para eles, embora, de alguma maneira, mais similar às aulas particulares que eu

¹² Estas facções são bastante conhecidas na cidade de João Pessoa. Sendo inimigas mortais, recebem os nomes de EUA e Al-Qaeda. Muitos de seus integrantes não têm mais do que vinte anos.

¹³ Esta decisão provocou o ciúme de alguns membros da Tribo Tupynambás. Expliquei que tal decisão era importante para a realização da minha pesquisa e, portanto, respeitaram, sobretudo quando prometi que desfilaria com eles no Carnaval.

¹⁴ Siglas da Fundação Cultural de João Pessoa que tem como objetivos promover, incentivar, difundir e valorizar a cultura e as artes do município.

conhecia¹⁵. Os ensaios de Tupy-Guarany e os de Tupynambás são surpreendentemente diferentes, o que podia ser também propício para tirar conclusões mais abrangentes. Além disso, muitos dos membros de Tupy-Guarany aprenderam com os de Tupynambás e vice-versa. É o caso do próprio Jurandir, hoje gaiteiro de Tupynambás e colaborador principal na minha pesquisa, que começou dançando e foi gaitero da Tupy-Guarany durante muito tempo.

Assim, aprendi as danças nos ensaios de ambos os grupos, participei dos momentos musicais prévios aos ensaios, conversei com os integrantes até me sentir em um entorno familiar, participei de rituais em terreiros de Candomblé e Jurema acompanhada pelas filhas de Carbureto, assisti apresentações do grupo fora de Mandacaru, etc. Estes são apenas alguns dos momentos que vivi no convívio com as Tribos, onde sempre que pude, estive com uma caderneta na mão para tomar anotações, já que a informação é enorme e valiosa, e com frequência é durante essa participação que os grandes entendimentos acontecem.

As apresentações do grupo, pelo simples fato de proporcionarem encontros com os participantes fora do bairro, do espaço familiar, foram qualitativamente de alta importância, mesmo se quantitativamente menores. Vê-los fora me permitiu descobrir atitudes e posturas novas assim como uma visão mais ampla da forte unidade que criam.

1.1.2. Colaboradores chave

Aos poucos, fui tateando as entradas na sociedade das Tribos, e percebendo quais eram as pessoas com que sentia a comunicação mais fluida, fui descobrindo colaboradores cruciais. Dentre estes, destaco dois: Granpola, a filha menor de Carbureto, e Jurandir, o gaiteiro veterano das Tribos de Mandacaru.

Lindalva do Carmo Ferreira de Araújo, conhecida como Granpola, é uma colaboradora de enorme importância na minha pesquisa em campo¹⁶. Poderia dizer que a cumplicidade que desenvolvi com ela foi chave na minha entrada no grupo. Concentra-se atentamente nas questões que faço e responde igualmente com naturalidade e reflexão, trazendo informações e observações que me ajudaram enormemente a avançar no conhecimento das Tribos e do contexto sociocultural que as envolve. É também, de maneira espontânea, a informante dos obituários do bairro, notícias que me dá meio divertida e olhando com curiosidade minha reação: “Marta, você já soube que faleceu uma vizinha? Ela morava em uma casa tão pequena que tiveram de trazer o corpo aqui, e passou aqui na venda três dias, tudo mundo vinha ver

¹⁵ Dedico o último episódio do quarto capítulo a estudar as oficinas de gaita ministradas por Jurandir.

¹⁶ Ao que parece, o apelido pelo que as pessoas conhecem a última filha de Carbureto foi tirado do nome de uma personagem de novela que a mãe assistia com assiduidade.

ela!” A maturidade e a desenvoltura nos fazeres cotidianos (ir fazer feira, servir a clientela, limpar a casa, cozinhar ou cuidar das crianças) junto com o tamanho dela (é mais alta do que eu e consideravelmente maior) faz esquecer os treze anos que nos separam.

Jurandir Dias Pacheco, por sua vez, é hoje gaiteiro principal na Tribo Tupynambás, e quase tão autor deste trabalho quanto eu. Autor no que se refere aos conteúdos, a algumas reflexões e até a parte da organização da estrutura. É por isso que a informação sobre este grande amigo vai ocupar, no capítulo segundo, bem mais espaço do que o dedicado a outros colaboradores. Toda a informação que não consegui obter do mestre Carbureto (que demorou a tirar de mim o olhar desconfiado que dirige à maioria dos estranhos), Jurandir me deu com imensa paciência, arriscaria dizer que até divertido com esta “brincadeira”.

Ganhando intimidade com os participantes das Tribos, comecei a relaxar e a desfrutar da função de investigadora, a qual reforçava quando considerava estar me familiarizando demais.

Tive alguns momentos de tensão com meus “pesquisados”. Um deles foi quando uma das filhas do mestre perguntou quanto ganhava por realizar esta pesquisa. Não me atrevi a dizer o total (a bolsa que recebia da CAPES era de mil e duzentos reais naquele momento) e, com certa mistura entre vergonha e desconfiança, respondi que ganhava novecentos reais. Ela ficou apenas olhando para mim, em uma postura desafiante e pensativa. Em outra ocasião, outro dos filhos de Carbureto perguntou também se eu ganhava por fazer esse trabalho com eles. Eu disse que sim, também, mas desta vez ele respondeu “Bom, ao menos, já que não pagam diretamente à gente, pagam para alguém ajudar à gente!”.

No mais, só a esposa do mestre e alguma das filhas, em situações muito pontuais, pediram minha contribuição econômica. Eu acedi, por acreditar ser uma pequena retribuição a tudo que estava recebendo ali.

1.1.3. Outro tipo de colaboradores

Desconstruindo as categorias “êmico” e “ético” que a sociologia e a antropologia usam para diferenciar o olhar do nativo daquele que seria do observador, aparecem colaboradores que, segundo a perspectiva, se encaixariam na primeira ou na segunda destas. Forneceram para mim outro tipo de olhar nativo, mas compartilhavam comigo uma perspectiva mais afastada que a dos membros nativos dos grupos. Estou falando dos artistas e pesquisadores de cultura popular que conheci em torno das Tribos do Carnaval, conhecedores das manifestações e de seus realizadores pessoalmente, sem serem propriamente do universo das Tribos. Com seus comentários espontâneos sobre a vida e a cultura dos “índios do

carnaval”, acrescentaram valiosíssimos esclarecimentos, aportando, ao meu olhar estrangeiro, a qualidade de vizinhança. A proximidade destas pessoas ao universo das Tribos aliada ao fato de, diferentemente de mim, serem brasileiros, paraibanos e pessoenses (ou ali residentes há tempos), funcionou como outro tipo de olhar nativo que trouxe importantíssimas descobertas.

1.1.4. Registros

Questionei inicialmente se levar a **máquina de fotos** para Mandacaru a cada visita, especialmente, na época dos ensaios. Meu orientador sugeriu que tomasse notas no caderno e registrasse, apenas, o que não pudesse narrar. Este foi o critério para o registro de material visual, audiovisual e áudio.

Registrei em audiovisual algumas cenas de ensino e aprendizagem de música de crianças, vários ensaios e momentos prévios aos ensaios, lições que os músicos me deram sobre o toque dos instrumentos. As apresentações do Carnaval foram filmadas principalmente por José Reinaldo Tavares Souza, conhecido por Colorau, e Marcela de Oliveira Muccillo, dado que eu estava participando do desfile. As fotografias que selecionei mostram imagens dos instrumentos, fantasias, membros destacados e o ambiente do bairro. Em áudio, registro as melodias da gaita e o toque de cada instrumento isolado. A maioria das fotografias utilizadas na seção da performance das Tribos são autoria de Andrea Gisele e cedidas para este trabalho pelo Coletivo Jaraguá¹⁷.

1.1.5. A realização das entrevistas

A respeito das entrevistas, várias delas foram filmadas, e, conseqüentemente, transcritas e analisadas; nas citações, designo estas como “entrevista registrada”. Em outras tomei apenas algumas notas e, mais tarde, redigi tudo quanto tinha guardado na memória; neste caso, coloco apenas “entrevista concedida”.

As entrevistas foram semiestruturadas. Esbocei previamente um rascunho com uma relação das informações pretendidas. Contudo, houve ocasiões em que o esquema preparado valeu somente como introdução devido a que o interlocutor acabou por trazer dados não previstos, mas considerados reveladores na hora. Fui descobrindo, por meio da experiência, que tem coisas que são reveladas sem perguntar, na observação, na participação e na interação cotidiana; e que tem outras que devemos desvendar sob respostas aparentemente “erradas”.

¹⁷ O Jaraguá Coletivo de Cultura Popular é uma associação de pessoas interessadas em difundir a cultura popular e tradicional do Estado da Paraíba, com sede em João Pessoa.

Decifrar as palavras dos outros por meio de uma análise do que estes queriam dizer, abrindo mão do que essas palavras sempre significaram para mim, foi um dos maiores ensinamentos da etnomusicologia. Flexibilizei os moldes das ideias preconcebidas que levava comigo e comecei a prestar atenção ao que respondiam a partir das questões que eu fazia; deixou de me importar o que eu queria obter com aquela pergunta para me importar com o que a pessoa queria dizer com a sua resposta. Titon narra uma experiência que mostra um exemplo disto.

Fiquei lá sentado escutando, querendo mais. Quando House parou de contar histórias da sua vida, conduzi-o através de uma série de questões de história oral, esperando conseguir mais histórias; mas agora eu estava o direcionando por meio de questões, e House não se sentiu mais livre para se movimentar na sua própria direção. E então, começou um longo processo no qual ponderei os distintos tipos de conhecimentos que surgiram das entrevistas estruturadas que faziam parte do antigo trabalho de campo, versus aquelas histórias de vida contadas a interlocutores simpáticos ou amigos em uma situação de “vida real” e que não podiam, então, serem descritas como trabalho de campo, mas cujos textos resultantes acredito que devam ser valorados, não como coleta de dados, mas como um caminho de entendimento (TITON, 2008, p. 27)¹⁸.

Uma das coisas que aprendi a partir de me ouvir nas gravações das entrevistas foi este ensinamento de que é melhor falar o mínimo, deixar falar o interlocutor o máximo, e observar para onde ele encaminha as perguntas que fazemos. Uma boa observação pode iluminar muita informação, oculta sob as palavras, que poderia perder-se diante de um pesquisador muito visível. Descobre-se assim que não há apenas uma informação válida, mas que informações construídas com a paciência da observação atenta valem muito mais do que as respostas desejadas.

1.2. Alicerces teóricos

Por definição, a etnomusicologia leva-nos ao estudo da música na cultura, e é com esse fim que a etnografia tem se consolidado como a grande aliada metodológica, através das experiências dos que aportaram com os seus trabalhos um grande esclarecimento na área da música.

¹⁸ I sat there raptly listening, wanting more. When House stopped telling stories from his life, I steered him through a series of oral history questions, hoping to get more stories; but now I was directing it by the questions I asked, and House no longer felt free to move in his own direction. And so began a long process in which I pondered the different kinds of knowing that arose from the structured interviews that were a part of the old fieldwork, versus those life stories told to sympathetic listeners or friends in a “real life” situation that could not, then, be described as fieldwork, but whose resultant texts I maintained ought to be valued, not as a form of data gathering, but as a means toward understanding.

Luciana Prass, no trabalho que realizou sobre a aprendizagem de música na bateria de samba, explica: "Procurei, através do convívio intenso com os Bambistas, compreender o ensino e aprendizagem da música na bateria" (PRASS, 2004, p. 28), o que define como uma experiência transformadora. Frente à "crise" da autoridade etnográfica, o trabalho desta autora, como muitos outros vêm fazendo desde os anos 80, inclui as falas dos chamados "nativos" e a do próprio pesquisador no que seria uma representação polifônica da realidade. Nesse modelo de etnografia todas as vozes que forem possíveis, tanto individuais quanto coletivas, estão incluídas.

Mas o que acontece com toda essa informação captada no campo? Como fazemos para transformar a experiência em texto etnográfico? "A observação participante obriga seus praticantes a experimentar, tanto em termos físicos quanto intelectuais, as vicissitudes da tradução" (CLIFFORD, 1998, p. 20).

Quando Clifford fala de tradução refere-se ao processo que, no mínimo, deve ser feito para que a experiência seja convertida em texto. "O processo é complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor. Em resposta a estas forças, a escrita etnográfica encena uma estratégia de autoridade" (CLIFFORD, 1998, p. 21).

No trabalho que a etnomusicóloga Michelle Kisliuk fez com a música das mulheres Baaka, o relato pessoal permeia a narrativa da etnografia, o que vem sendo uma tendência entre as etnografias realizadas a partir dos anos 1980. Ao mesmo tempo em que escreve a experiência, a autora faz uma análise sobre o próprio exercício etnográfico e um constante trabalho de reflexão sobre a sua identidade. À respeito do processo transformador da experiência para o texto, o caminho que a autora sugere é perguntarmos se a experiência nos mudou de um modo que afetasse de forma significativa como vemos, como reagimos ou interpretamos o material etnográfico (e escrever com essas conexões em mente). "Em etnomusicologia nós devemos imaginar também se a nossa experiência é pertinente para um entendimento da música (KISLIUK, 2008, p. 200).

Para Clifford, o texto etnográfico é uma alegoria; é uma representação que "interpreta" a si mesma. A importância de entender os relatos etnográficos como alegorias está em "ênfatar o fato de que retratos realistas, na medida em que são "convincentes" ou "ricos", são metáforas extensas, padrões de associações que apontam para significados adicionais coerentes" (CLIFFORD, 1998, p. 66).

A alegoria nos incita a dizer, a respeito de qualquer descrição cultural, não "isto representa, ou simboliza aquilo", mas sim "essa é uma história (que carrega uma moral) sobre

aquilo”. “Um reconhecimento da alegoria irremediavelmente revela as dimensões políticas e éticas da escrita etnográfica” (CLIFFORD, 1998, p. 94).

O envolvimento no mundo das Tribos de Índio do bairro Mandacaru proporcionou o vislumbamento de uma “teia de significados e relações” que foram trazendo elementos para a construção de múltiplas respostas.

É possível fazer mais que uma única análise de uma peça de música qualquer, e muito se escreveu sobre este assunto. Mas é preciso que possam produzir análises precisas que indiquem onde se emprega processos musicais e extra-musicais, o que vêm eles a ser exatamente e por que se os utiliza. Em um certo nível analítico, todo comportamento musical é estrutural, seja em relação a processos biológicos, fisiológicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais; e é tarefa do etnomusicólogo identificar todos os processos que são relevantes para uma explicação do som musical (BLACKING 1973, p. 17)¹⁹.

Entendi que as referências constantes a um passado onde a brincadeira era praticada com mais fervor, apesar das dificuldades e da ausência de ajuda dos poderes públicos; a preocupação constante de hoje pela sustentabilidade da mesma, seja pela violência, por uma burocracia intrincada, ou pelo decréscimo dos participantes e o surgimento de outros entretenimentos; as mudanças nos processos de transmissão observados a partir dos depoimentos dos brincantes, que asseguram que antigamente ninguém facilitava o aprendizado, enquanto hoje existem oficinas que a prefeitura subvenciona para evitar a extinção desta, afetam na brincadeira e na sua música. Estes processos, que me foram evidenciados pelo convívio com os participantes e as conversas com eles, falam a respeito das mudanças de uma sociedade e da luta pela permanência de uma tradição musical, que, claro, vê os efeitos destas mudanças na sua estrutura sonora. Um sistema musical, o seu estilo, as suas características principais, sua estrutura, estão intimamente associadas com o modo particular em que são ensinadas, tanto como um todo como nos seus componentes individuais (NETTL, 1983, p. 390)²⁰.

Precisei entender o devir histórico das Tribos do bairro, devido a que fragmentos soltos dessas vidas sobrevinham nas conversas com os membros. Qual é a relação que os processos de transmissão têm com o percurso histórico dos grupos? O momento histórico, a

¹⁹ It is possible to give more than one analysis of any piece of music, and an enormous amount of print is devoted to doing Just this. But it ought to be possible to produce exact analyses that indicate where musical and extramusical processes are employed, and precisely what they are and why they were used. At some eve of analysis, all musical behavior is structured, whether in relation to biological, psychological, sociological, cultural, or purely musical processes; and it is the task of the ethnomusicologist to identify all processes that are relevant to an explanation of musical sound.

²⁰ [...]a musical system, its style, its main characteristics, its structure, are all very closely associated with the particular way in which it is taught, as a whole and in its individual components.

política, e a rotina dos participantes, entre outros muitos fatores, modelam estes processos de transmissão. A baixa renda das pessoas impede que eles possam viajar ou, ainda, favorece um convívio continuado e intenso. Quando as pessoas possuem maior independência econômica e psíquico-emocional, tendem a sair antes do círculo familiar. O desconhecimento do que existe “fora” e o medo, ferramenta de enorme poder manipulador (e que se mostra presente nas relações observadas, principalmente entre pais e filhos), contribui para manter a família próxima. Como veremos, os membros das três Tribos do bairro Mandacaru estão unidos por ligações de sangue intensificadas quando os membros são do mesmo grupo. A Tribo é o lugar de reunião da vizinhança nos meses prévios ao carnaval. A brincadeira “é a diversão da gente”, dizem. Acredito que a maternidade prematura, comum nos grupos pesquisados, seja outro fator que contribua para a participação das crianças e para a intensificação do convívio entre eles. E é o convívio, o fato destas pessoas passarem muito tempo juntos, que favorece a criação dos grupos e a permanência deles. “É em culturas onde o convívio familiar tem espaços maiores onde se dão com mais frequência situações de aprendizagem por imitação e, em linhas gerais, um ensino mais espontâneo” (NADEL apud MERRIAM, 1964).

Este convívio intenso entre adultos e crianças contribui para o rápido amadurecimento das segundas, que presenciam os hábitos e conversas dos primeiros e até assumem certas responsabilidades desde bem cedo. Deste modo, os valores são fortemente adquiridos. Kelly e Granpola, neta e filha de Carbureto de sete e catorze anos respectivamente, surpreenderam-me com a quantidade de conhecimento que possuem acerca da organização da Tribo, da organização do terreiro religioso que seus familiares frequentam, do conteúdo das celebrações religiosas, etc. apesar de não saberem escrever direito. Acredito que a intensidade destes aprendizados tenha muito a ver com serem estes vivenciados. Nas escolas convencionais, os conhecimentos são afastados e abstratos em demasia para serem absorvidos com tamanha profundidade. A ligação entre a Jurema e as Tribos de Carnaval impregna umas e outras com a força da fé. Manifestam que “índio de carnaval e caboclo é a mesma coisa”²¹. Os gaiteiros das Tribos são requeridos para tocar nos cultos aos caboclos, assim como juremeiros experientes são indispensáveis na performance da brincadeira. A alegria sobrevinda das apresentações e da época do carnaval é com certeza respirada também pelas crianças, cujos avós e pais estão completamente envolvidos com a realização da brincadeira. O valor é transmitido a partir dessas vivências que passam fazer parte das memórias mais significativas das pessoas que compõem as Tribos. As brigas estão presentes nas relações entre os membros

²¹Dentre os muitos usos da denominação “caboclo”, aqui nos referimos aos espíritos dos primeiros índios que habitaram o Brasil e que hoje são cultuados na religião da Jurema.

e destas nascem com frequência outras Tribos, novas competitividades. Estes novos grupos chamam mais crianças do bairro que se juntam para brincar com os vizinhos.

Estudo a Tribo Indígena Carnavalesca seguindo a linha que outros trabalhos da etnomusicologia fizeram. Como Margarete Arroyo disse sobre a Dança do Congado:

É uma performance multi-expressiva de cores, formas, movimento, sons, palavras, gestos, suores, cheiros, meninas, capitães, soldados, meninos, promessas, disputas, união, reciprocidade, competitividade. Dançar o congo significa participar desta totalidade. É possível estudar esta totalidade de várias formas: tomar todos estes elementos, alguns, deles ou um apenas. A questão chave colocada pela Antropologia Interpretativa é não perder de vista a articulação da totalidade, isto é, cada elemento só tem sentido no âmbito da totalidade (ARROYO, 1999, p. 111).

As políticas interferem diretamente e muito mais brutalmente do que imaginamos, nas brincadeiras. A tendência é que estas passem de fazer parte do cotidiano espontâneo a depender do lucro para sua continuidade. Enquanto no início desta pesquisa a defesa da tradição primava no discurso de brincantes, políticos e pesquisadores, hoje, a modernização, começa a ser um valor apreciado. Com o modelo de referência nos carnavais mostrados pela mídia, os líderes das Tribos estão pensando em contratar dançarinos de fora dos grupos para dançar neles, aumentando o investimento econômico e reduzindo o tempo de ensaio. Os ensaios são os espaços onde, tradicionalmente, a brincadeira tem sua máxima significação e onde é provocada a grande parte dos processos de transmissão dos saberes. “Já ninguém faz nada por amor!”, lamentam os veteranos. “Todo enfraquecimento da transmissão abala a tradição” (FORQUIN, 1993, p. 19).

A expressão cultural das Tribos Indígenas Carnavalescas possui a força e o caráter de “tradição”, por unir gerações em uma mesma identidade construída por meio da repetição de hábitos determinados (SHILS, 1981). Desde que os integrantes das Tribos afirmam que determinados elementos devem permanecer imutáveis, justificando que “a tradição não pode mudar” e carregando a responsabilidade de lhe dar continuidade e, sendo que o foco deste estudo é a transmissão musical, meio de que se serve a tradição para se realizar (daí a relevância que os processos de ensino e aprendizagem têm), acho necessário esclarecer este termo.

Entendo que “Certamente, tradição faz referência a um processo interpretativo que incorpora tanto continuidade como descontinuidade”²². Nunca existiu uma sociedade popular que não mudasse e, portanto, é preciso incluir o conceito de mudança no de tradição: “eles

²²Rather, tradition refers to an in-terpretive process that embodies both continuity and discontinuity.

mudam no processo de transmissão desde que são interpretações feitas da tradição apresentada [...]. Tradição é um modelo do passado interpretado no presente” (SHILS, 1981, p. 13)²³. Abraço a ideia de Hobsbawm de tradição inventada. Segundo este, as tradições surgem em algum momento da história; tendem a resgatar, a dar continuidade a algum processo histórico e têm uma interpretação, uns símbolos que transmitem valores. A tradição é um dos fatores que atribuem significação à brincadeira dos Índios.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. [...] Sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBBSAWM, 1984, p. 11).

A socialização é outro dos fatores principais detectados na significação que a manifestação tem. Neste trabalho, observo as relações sociais criadas ao redor das Tribos Indígenas Carnavalescas, já que tanto o contexto social interfere na brincadeira, e consequentemente na música, quanto esta contribui na construção das relações sociais dos componentes. Tratando a relação da música com os Suyás, grupo indígena do Alto Xingú que Anthony Seeger estudou na década dos setenta e oitenta, o autor afirma que a performance musical se inter-relaciona à vida social tanto quanto outras dimensões da vida. Nesse sentido a criação e a recriação através do canto nas distintas cerimônias estabelecem contextos sociais que têm impactos diretos nos demais contextos (SEEGGER, 1988).

Em base a esta tese, utilizo o conceito de Performance Participativa de Turino para explicar como o caráter social da performance das Tribos de Índio contribui para a sua transmissão, proporcionando eficazes ferramentas de ensino e aprendizagem de música.

Definida brevemente, a performance participativa é um tipo especial de prática artística na qual não há distinções entre artista e audiência, apenas participantes e participantes potenciais desempenhando distintos papéis, e onde o objetivo principal é envolver o máximo número de pessoas em alguma função da performance (TURINO, 2008, p. 26)²⁴.

De Lucy Green, inspirada em Merriam, absorvi o conceito de enculturação musical que se refere à “Aquisição de habilidades e conhecimentos musicais por meio da imersão no

²³They change in the process of transmission as interpretations are made of the tradition presented. [...] Tradition is a model of the past interpreted in the present.

²⁴Briefly defined, participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role.

dia a dia da música e das práticas musicais do contexto social de uma pessoa”²⁵ (GREEN, 2001, p. 22).

“Passamos então das maneiras mais casuais de aprender, que se encaixam geralmente no processo de enculturação, aos aspectos mais especiais dele, e particularmente à educação como tal. Educação envolve três fatores: técnica, agente e conteúdo” (MERRIAM, 1964, p. 150). Merriam elimina o terceiro por ser específico a cada sociedade. “As questões de técnica e agente são, porém, de importância específica para entender o processo de aprendizagem [...] Exemplos de todas essas técnicas no que respeita à aprendizagem musical podem ser encontrados na literatura da etnomusicologia”²⁶ (MERRIAM, 1964, p. 150).

Para realizar a etnopedagogia das Tribos Indígenas do bairro Mandacarú, me baseei nos tópicos dos trabalhos revisados por Merriam no capítulo sobre Ensino e Aprendizagem de Música. O que estes observaram compreende métodos, motivação, docência, gradação, etc. Examinaram a atitude tanto dos aprendizes quanto dos professores, o processo de repetição, de tentativa, observando, de novo, aluno e professor, quando houver. Consideram se os elogios são ou não técnicas de ensino, se são utilizadas recompensas para estimular o processo de aprendizagem. Estudam a importância da prática. “A literatura etnomusicológica dá muita conta de que a habilidade musical é praticada, mas não dedica muita atenção para quanto tempo e como é essa prática” (MERRIAM, 1964, p. 159).

Outra referência para esta pesquisa é o estudo de Lucy Green registrado no livro *How popular musicians learn*. Apesar de focalizar a pesquisa em uma subcategoria particular de música popular, formada principalmente por músicos populares urbanos da Inglaterra, a autora faz uma análise, de sumo interesse para este projeto, sobre os processos pelos quais estes músicos adquirem o conhecimento e habilidades necessárias para desenvolver a atividade musical. O diálogo que Green estabelece com o trabalho que Blacking desenvolveu com os Venda na África do Sul abre o leque de variedades musicais e culturais a serem pesquisadas nessa linha, proporcionando conclusões iniciais que iluminaram esta pesquisa (GREEN, 2001, p. 2). *How popular musicians learn* mostra também como o músico popular, quando colocado no papel de professor, adota metodologias de ensino que não foram as que

²⁵The concept of musical enculturation refers to the acquisition of musical skills and knowledge by immersion in the everyday music and musical practices of one's social context.

²⁶We move then from the more casual kinds of learning, which fit broadly into the enculturation process, to special aspects of it, and, at this point, most particularly to education as such. Education involves the interaction of three factors: technique, agent, and content [...] Matters of technique and agent are, however, of specific importance to an understanding of the learning process. [...] Examples of all these techniques with respect to music learning can be found in the literature of ethnomusicology.

ele usou para aprender “Os professores formais de instrumento de música popular não conseguem ensinar os estudantes da maneira como eles aprenderam” (GREEN, 2001, p. 180).

Examinei com atenção o trabalho feito por Luciana Prass em uma Bateria de Escola de Samba, e tomei emprestado o conceito de etnopedagogia que ela justifica do modo seguinte:

A partir do referencial da Etnometodologia, descrito por Coulon, utilizei a expressão “etnopedagogia” para nominar os processos de ensino e aprendizagem compartilhados pelos Bambas da Orgia criados a partir do contexto de suas práticas musicais, através das quais este grupo cultural se organiza para transmitir suas crenças e seus valores sobre o fazer musical (PRASS, 2004, p. 86).

Com esta etnopedagogia, pretendo contribuir para a desconstrução do “mito da informalidade” no ensino e aprendizagem musical em contextos não acadêmicos.

O fato é que é muitíssimo comum empregar, para se referir a modos extraescolares de aprendizagem, expressões como “informal” e “assistemático”. A palavra “informal” tem uma conotação muito simpática, que é a de “relaxado”, “descontraído”. Mas é preciso não esquecer que literalmente ela significa “destituído de forma”, “desorganizado”. Parece-me que o emprego destas expressões denuncia antes de mais nada nosso desconhecimento dos modos pelos quais funcionam os variados aprendizados extraescolares. Elas refletem antes nossa ignorância sobre as “formas” e “sistemas” destes aprendizados do que a ausência, ali, de tais atributos (SANDRONI, 2000).

Só cabe ainda destacar que no processo de aprendizagem e compreensão do mundo que envolve a Tribo Indígena Carnavalesca, a “encorporação”²⁷ do conhecimento através da dança é particularmente significativo. Entrando no grupo e no mundo de significados envolvidos nele através da dança, imito o processo natural que os integrantes fazem e que proporciona uma aprendizagem privilegiada da música. A antropologia da dança é uma área em construção que defende a dança tanto como ferramenta para trabalho de campo “aprendendo a performance” quanto proporcionando uma vasta quantidade de informação cultural, social e estética (GRAU, 2007).

Através de um envolvimento ativo nas tradições que estudamos, estamos comprometidos a representá-las e reformulá-las, e embora seja preciso ser cauteloso e ciente de que ser capaz de desempenhar, para satisfação dos nossos instrutores, não significa “performar” com o mesmo grau de consciência que eles. Mesmo assim, “inter-musicalidades” e “inter-corporalidades” podem ajudar ao trabalhador de campo a apreender conceitualizações diferentes de sons, corpos e movimentos no espaço, e

²⁷Traduzido do inglês *embodiment*.

devem ser encorajados, especialmente se desestabilizarem a posição vis-à-vis dos seus próprios conhecimentos do corpo (Grau, 2007, p. 4)²⁸.

1.3. Revisão de literatura

1.3.1. Introdução

A revisão de literatura informa ao leitor dos antecedentes da matéria de estudo ao mesmo tempo em que é mais um recurso metodológico para o pesquisador. As leituras que fiz na busca de conhecer o meu objeto de estudo através de outros olhares (na sua maioria, olhares de autores brasileiros e especializados no estudo de manifestações de cultura popular) trouxeram algumas informações sobre o que os processos orais supõem, dado que estudei os devires dos grupos tanto desde a memória de seus participantes (categoria êmica) quanto desde os registros dos folcloristas, jornalistas ou estudiosos que olharam para estes grupos (categoria ética). Estas informações (extraídas ou adquiridas da revisão de materiais sobre as Tribos Indígenas do Carnaval) são ainda mais valiosas pelo fato da autora, eu, ser estrangeira e o tempo de relação com o grupo, com o carnaval e até com o Brasil, de um modo geral, ter sido breve.

Seja qual for a razão, o fato é que existem pouquíssimos trabalhos realizados sobre as Tribos Indígenas Carnavalescas de João Pessoa. Cristiane Pereira de Sousa, sob a orientação de Marcos Ayala, quem também realizou um breve documentário discorrendo sobre eles²⁹, dedicou a sua monografia de graduação em Ciências Sociais a estes grupos, realizando um mapeamento bastante completo sobre os grupos que desfilavam na época no carnaval, abrangendo questões econômicas, sociais, históricas e logísticas, com uma colocação ideológica interessante em relação às distinções marcadas pelos diferentes tipos de carnaval da capital paraibana (SOUSA, 2006). José Reinaldo Tavares de Souza, músico e colaborador com a cultura popular, registrou durante os últimos três anos o desfile das Tribos Indígenas no carnaval e tem realizado vários documentários e exposições com foco nas Tribos. Publicou um artigo sobre a transmissão musical na Agremiação Carnavalesca Tribo Indígena Tupynambás (SOUZA, 2008).

No ponto em que estou entrando, além disso, irei me apoiar nos escritos que jornalistas, historiadores e folcloristas dedicaram a este brinquedo paraibano, recorrendo

²⁸Through actively engaging in the traditions we study, we are involved in enacting and re-formulate them, and whilst one needs to be cautious and aware that being able to perform to the satisfaction of our teachers does not mean performing with the same consciousness as theirs, 'inter-musicalities' and 'inter-choreologicalities' can help the fieldworker apprehend different conceptualizations of sounds, bodies and movement in space and should be encouraged, especially if it destabilizes the position vis-à-vis their own bodily knowledge.

²⁹ Disponível no youtube. Link: <<http://www.youtube.com/watch?v=hlRqckZdkFY&feature=related>>

também ao que foi escrito sobre os Cabocolinhos de Recife. Como já denunciou Mário de Andrade na década de trinta, os estudos e o interesse por estes folguedos populares são escassos. “Uma das nossas danças-dramáticas de que menos se tem falado são os Cabocolinhos” (ANDRADE, 1982, p. 181). Mário de Andrade os chamou de cabocolinhos por este ser “O nome genérico, usado no Nordeste para designar toda e qualquer dança-dramática inspirada nos usos e costumes dos ameríndios” (ANDRADE, 1982, p. 185). No entanto, são as Tribos indígenas dos bairros do Roger e Cruz das Armas de João Pessoa que estudou. Nas linhas que seguem vou dialogar com as referências bibliográficas selecionadas, no intuito de saber de suas mudanças e permanências, significados e condições da brincadeira ao longo do tempo.

1.3.2. Imaginando origens e razões de existência

É comum no ser humano tentar compreender a realidade que observa e estuda por meio da busca de suas origens, procurando o que motivou seu surgimento.

Ao longo da minha pesquisa, apareceu algumas vezes a pergunta “Como surgiram as Tribos de índio do carnaval? De onde é que vem essa prática?” mesmo sabendo que essa é uma pergunta difícil de ser respondida com precisão. As informações disponíveis são vagas e incompletas. Já Rodrigues de Carvalho, no início do século XX, discutia sobre a validade desse anseio por acertar as origens destes folclores, recomendando, melhor, “estudar neles como as raças (sic.) se entrelaçam, se fundem, se entendem” (CARVALHO, 1967, p. 10).

A resposta que deram os inquiridos foi, repetidamente, lançada a caminhar pelos fios instáveis da especulação improvisada. “Vem de lá, lá atrás. Nossos avôs já o faziam e veio passando assim, de pais para filhos.” Falam em ancestrais e, acerca da luta, “morte” ou “matança”, como chamam a parte mais característica desta manifestação popular, já escutei distintas interpretações. Alguns dizem que representa “A nossa história. A história das Tribos que habitavam estas terras. As lutas entre os distintos índios do passado” Outros dizem que representa os enfrentamentos que se deram durante a colonização. Respondem parecido ao que um informante falou para Renato Almeida em 1961: “Nós somos [...] a representação histórica, representamos os nossos antepassados, os verdadeiros brasileiros” (ALMEIDA, 1961, p. 41).

Numerosos autores que escrevem sobre folclore, coincidem em que os cabocolinhos, as Tribos de Índio e outras manifestações brasileiras de inspiração ameríndia têm sua primeira raiz nas peças que os jesuítas realizavam para catequizar as pessoas que encontraram na sua

chegada a estas terras (ANDRADE, 1982; PEREIRA DA COSTA, 1974; BENJAMIN, 1989; REAL, 1967; D'AMORIM E ARAÚJO, 2003).

Segundo estes autores, os padres vindos da Europa repararam na musicalidade dos povos moradores das terras que pretendiam cristianizar, utilizando nas suas obras com finalidade didática as características musicais observadas. Os índios, como os descrevem os cronistas quinhentistas:

Eram grandes bailadores, em cujos exercícios se adestravam desde pequeninos, ensinando-lhes os próprios pais a dançar e cantar. ‘Não fazem uma coisa sem a outra [cantar e dançar], e com tal compasso e ordem, que às vezes cem homens bailando e cantando em carreira, enfiados uns detrás dos outros, acabam todos juntamente uma pancada como se estivessem no mesmo lugar (Citado em PEREIRA COSTA, 1974, p. 224)³⁰.

Carvalho, em 1908 escreve sobre “a dança dos negros selvagens” e diz:

Algumas destas rudes diversões estão quase extintas, e dellas se reproduzem reminiscências nos dias de carnaval. (...) D’entre esses folgares típicos, convém destacar os caboclinhos, restos de diversão indígena.(...) Ainda hoje é muito comum nas cidades e villas da Parahyba este brinquedo, no Ceará apenas imitados pelos caboclos (CARVALHO, 1967, p. 23 e 63).

Sintetizando uma ideia que iria reincidir em vários outros autores curiosos pelas razões de existência destes grupos carnavalescos³¹ (ALVARENGA, 1982; BENJAMIN, 1989).

As manifestações que encontramos em forma de folguedos no carnaval, e que guardam as sonoridades e as maneiras dos índios, fossem ou não resgatadas por jesuítas, representam a maneira que os brasileiros tiveram de recolocar as tradições de uma parte de seus antepassados nas sociedades presentes. “Os Caboclinhos do Carnaval não são mais do que as antigas danças corporativas que sobreviveram ao desaparecimento das corporações e procuraram um novo quadro social para nele se inscreverem” (BASTIDE, 1945, p. 202). E ainda, a respeito do Carnaval de Recife, acrescenta:

³⁰“[...] acabam todos juntamente uma pancada como se estivessem no mesmo lugar” (PEREIRA COSTA, 1974, p. 224). Chamou-me a atenção esta citação por usar as mesmas palavras, coincidentemente, que usa o gaiteiro da Tribo carnavalesca pesquisada neste trabalho, quando se refere a uma das destrezas à que aspiram as orquestras destes grupos, como iremos ver quando estudarmos a música destas.

³¹Encontrei também a resposta de Câmara Cascudo ao motivo de existência destes grupos. Coloco aqui por considerar que não traz nenhuma discussão pertinente ao trabalho, todavia pode servir para informar de mais uma visão sobre a brincadeira: “Cabocolinhos: [...] Não há enredo nem fio temático nesse bailado, cuja significação visível será a da apresentação das danças indígenas aos brancos, nos dias de festa militar ou religiosa. Outrora os caboclinhos visitavam os pátios das igrejas antes do alardo nas ruas, lembrados da passada função homenageadora. É uma reminiscência do antigo desfile indígena, com a dança, os instrumentos de sopro e o ruído dos arcos guerreiros” (CASCUDO, 1988, p. 166).

Esse desfile faz com que se sucedam, nas largas avenidas, não apenas blocos e clubes, mas também maracatus e caboclinhos. [...] Mas que caboclinhos são esses? Para o folclorista que observa Recife durante o Carnaval parece [...] que esse carnaval é uma espécie de conservatório dos antigos hábitos e tradições. Tudo quanto existia antigamente, tudo quanto fazia parte integrante da comunidade de outrora, que tinha uma função social, separou-se da estrutura do grupo com as transformações da sociedade que se seguiram aos progressos da urbanização. Esses costumes de antigamente, sem mais nenhuma ligação com o real, não morreram, porém flutuaram durante um novo quadro no qual se inscrever, e acabaram por soçobrar no Carnaval (BASTIDE, 1945, p. 199).

Durante vários séculos, contudo, não encontramos registros das expressões culturais de inspiração indígena (BENJAMIN, 1989). A imagem de uma evolução linear destas brincadeiras, com uma origem, um desenvolvimento e um desenlace (o das agremiações atuais?) é simplória. Roberto Benjamim aponta para uma época, um momento histórico com necessidades simbólicas, que provocou o ressurgimento daquelas tradições, ou, melhor, a readaptação e ressignificação daquelas atividades.

Os Caboclinhos podem ter sobrevivido [...] ao longo dos últimos séculos escapando à documentação. Podem também ter desaparecido e vindo a ressurgir sob o influxo da folclorização do Indianismo. O interesse por grupo do tipo Caboclinhos deve ser atribuído à valorização dos temas indígenas como afirmação da nacionalidade, com José de Alencar e Gonçalves Dias, e mais tarde, Carlos Gomes. [...] As representações visuais românticas do índio enfeitado de penas, forneceram elementos para a constituição dos trajes e adereços dos grupos mais antigos do Recife e Maceió. [...] Grupos mais recentes de João Pessoa recriaram a imagem do índio brasileiro a partir do visual dos peles-vermelhas veiculado pelo cinema de Hollywood, na década de 40 (BENJAMIN, 1989, p. 91)³².

Aqui se aponta mais um elemento a considerar sobre o desenvolvimento dos caboclinhos: o da necessidade de procurar nas matrizes, elementos para a construção de uma identidade nacional, a imagem do Brasil.

Guerra-Peixe, em 1955, diz que os autos dos caboclinhos de Recife falam da história do Brasil e que estão baseados nos textos de Gonçalves Dias e Jose de Alencar (GUERRA-PEIXE, 1966, p. 140).

“Houve, portanto uma letra, digamos, popular com informação erudita, que o povo recebeu, transformou, ajeitou, interpolou e usou a seu modo” (ALMEIDA, 1961, p. 53). Não ouvi mencionar, na pesquisa sobre as Tribos de Índio em João Pessoa, nada em relação à inspiração do entrecho dramático nestas fontes “eruditas”; no entanto, e considerando as

³²Na atualidade, alguns grupos inspiram-se em documentários sobre indígenas brasileiros, procurando ser “o mais fiel possível à realidade”, assim como nos desfiles de outros estados, que assistem pela TV com o objetivo de ganhar ideias novas (Diário de Campo, 2011).

semelhanças e coexistência que observo a partir da literatura mais antiga, acho meritória a menção³³. “Antigamente a estória do Brasil³⁴ tinha a duração de quatro ou cinco horas participando das falas todos os caboclos. Hoje, uma hora, quando muito, basta” (GUERRA-PEIXE, 1966, p. 140).

Acabo este ponto com a reflexão que Climério Santos coloca no mesmo sobre os Cabocolinhos de Recife, a partir de uma citação de Katarina Real na qual esta elogia o papel dos jesuítas na criação do folclore nacional³⁵.

Esse ponto de vista histórico-linear é no mínimo correr o risco de anular uma diversidade de aspectos, como as contribuições ameríndia e africana, bem como a ligação desse folguedo com a Jurema (culto religioso), fundamentais para o estudo e a compreensão dos cabocolinhos (SANTOS, 2008, p. 42)³⁶.

1.3.3. Religiosidade

Seja como for, as Tribos de Índio do Carnaval de João Pessoa representam a morte e a ressurreição³⁷ e os participantes destes grupos se identificam com a cultura indígena. Identificam-se com o Caboclo, contudo recusam serem chamados de “caboclinhos”, para se diferenciarem daqueles de Recife. Quando falam de Caboclo fazem referência à entidade que é incorporada no culto da Jurema, religião que a maioria dos integrantes cultua, como veremos mais tarde.

Vou revisar agora o que os autores consultados, sobre as Tribos de Índio e os Cabocolinhos, falam acerca da religiosidade destas manifestações, encontrando mais um fator para entender sua significação, assim como para especular sobre suas origens e continuidade. Alguns destes especialistas, ou mesmo cidadãos brasileiros falando sobre cultura popular, utilizam o elemento religioso como traço identificador dos folguedos tradicionais. Conforme José Nilton da Silva (1988, p. 46), “Os folguedos têm ainda como característica a

³³“Para o ágio de guerra, meus caboclo alevantai-vos, mandai botar uma emboscada, lá ao pé daquela serra. Meus contra-guia foram à caça não encontraram mastro de guerra quer no alto quer no baixo; meu gente é gente [...] Que caboclo são vocês?” E a resposta é como nas Tribos, o nome do grupo. A semelhança desta loa, registrada em 1945 por Renato Almeida em um cabocolinho recifense, com a loa declamada por hoje pelas Tribos carnavalescas de Mandacaru-J.P., conspira a favor deste argumento.

³⁴ Entendo que aqui Guerra-Peixe faz menção ao enredo representado pelos cabocolinhos.

³⁵ A citação a que este se refere, diz: “Com os Caboclinhos voltamos àquela notável época –berço da civilização brasileira- época em que os padres católicos, especialmente os Jesuítas, implantaram confrarias e irmandades entre os selvícolas [...], ensinaram e incentivaram autos hieráticos, permitindo a aculturação de elementos das culturas indígenas, especialmente as danças” (REAL, 1967, p. 98).

³⁶ Encontramos um estudo atual interessante sobre a religiosidade das Tribos de Índio e os caboclinhos de Goiana- PE no artigo intitulado “O Sagrado nos caboclinhos de Goiana”, de Severino Vicente da Silva, disponível em: <<http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/anais/article/viewFile/437/494>>

³⁷ Tema tratado pela maior parte do folclore nacional, segundo Mário de Andrade (ANDRADE, 1982).

indumentária, os ensaios, os cânticos e as louvações, pois quase sempre está presente o espírito religioso, o que não encontramos nos chamados ‘grupos parafolclóricos’”.

Pereira da Costa, na *Antologia do Folclore Pernambucano* de 1908, faz uma revisão ao longo dos séculos pelos registros de dança, música, e teatralidade, assentando que:

Os divertimentos populares entre nós, exibidos quase sempre por ocasião de festividades religiosas, eram variados e interessantíssimos, principalmente como manifestações poéticas, porque constituíam verdadeiras epopéias, ora religiosas ou pastoris, ora guerreiras ou navais; tais são os presépios, fandango, bumba-meu-boi, ou cavalo marinho, congue (sic.), mouros, caboclinhos e outeiros (PEREIRA DA COSTA, 1974, p. 249).

Mário de Andrade discorre assim:

A importância do boi na vida brasileira, do chefe no organismo tribal, da mourama na conquista das terras, deu ao boi, ao chefe, ao mouro, um valor místico, um valor religioso, esotérico às vezes, sempre simbólico, que foi o convite à criação das danças dramáticas. Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de ser psicológica e a sua tradicionalização (ANDRADE, 1982, p. 26).

A religião principal à que estes grupos se associam é a de Catimbó ou Jurema. Ambas recebem uma forte influência afro-indígena: mistura entre candomblé e catolicismo, absorveu elementos e entidades da cultura indígena. “O catimbó da Paraíba é, grosso modo, uma aceitação do negro da religião da Jurema, uma fundição da religião do candomblé com o culto da jurema” (BASTIDE, 1945, p. 206). “No catimbó o transe é produzido por processos físicos, pela intoxicação, em parte do fumo e sobretudo com o jurema. [...] O sinal da cruz encerra a sessão” (BASTIDE, 1945, p. 218).

Carvalho e Bastide, estudiosos do folclore e das religiões afro-brasileiras de início do século XX, relacionam visivelmente o catimbó com os cabocolinhos, dois assuntos que são concatenados nestes livros. Contudo, só a partir de Katarina Real esta relação será investigada mais profundamente.

Carvalho descreve a música tocada no terreiro como “infernai” e explica “É a mais perfeita reminiscência dos costumes indígenas no tocante à arte da harmonia: um zabumba, um tambor, uma gaita e um pífano de taboca” (CARVALHO, 1967, p. 66). Instrumentação muito similar às das Tribos carnavalescas, que na procura da identidade indígena, usam instrumentos que assemelhem sua sonoridade à do universo de seus ancestrais, do qual os terreiros também são herdeiros.

Bastide (1945, p. 192) diz: “Que vêm fazer esses caboclos? Vadiar, dizem eles, e, sobretudo pedir jurema, cachaça e fumo.” É interessante observarmos os costumes destas religiões já que, nos dias de hoje, ainda impregnam a vida dos Índios do carnaval.

Recordemos como Benjamin explicava a invenção da brincadeira das Tribos de Índio como um recurso do nacionalismo da República. Roger Bastide afirma, ao narrar a reação de indigenização das famílias, após a ruptura oficial entre Brasil e Portugal, que “O candomblé de caboclo é o indianismo do povo. Responde ao mesmo movimento de espírito que o romantismo. [...] Os caboclinhos são outra forma desse indianismo popular” (BASTIDE, 1945, p. 196 e 197).

“Para o índio, o fumo é a planta sagrada e usa fumaça que cura as doenças, proporciona o êxtase, dá poderes sobrenaturais, põe o pajé em comunicação com os espíritos” (BASTIDE, 1945, p. 203). O pajé, que nas Tribos aparece como feiticeiro³⁸, “sopra fumaça sobre todo o corpo do paciente” curando ao enfermo. “Temos aqui os primeiros elementos do catimbó, o uso da defumação para curar doenças” (BASTIDE, 1945, p. 203).

E transcrevo o parágrafo que vem a continuação por trazer observações sobre os modos de transmissão destes saberes:

O que toma o lugar da iniciação é o aprendizado dos segredos, é a transmissão individual, mas todos os meus informantes concordaram em afirmar que essa não é regulamentada, organizada em cerimonial, cercada de tabus e sacrifícios; o discípulo aprende pouco a pouco com o Mestre, indo vê-lo, ao acaso da vontade e das circunstâncias, “quando quiser” frase significativa onde se exprime o individualismo impenitente dessa população do Nordeste (BASTIDE, 1945, p. 210).

Nestas páginas o autor descreve meticulosamente a hierarquia que impregna as organizações de Catimbó. E, a continuação, a descrição de uma estampa que pude contemplar nas casas dos familiares do mestre da Tribo pesquisada.

É o próprio quarto do catimbozeiro que serve de local ao culto. O altar católico é um altar de pobres, com algumas litografias ingênuas, pequenas estátuas pintadas grosseiramente. O centro do catimbó é a mesa, com suas garrafas de cachaça, cheias ou vazias; [...] todo um bazar barato, sem beleza e em desordem, onde se confundem o catolicismo, o indianismo e o espiritismo (BASTIDE, 1945, p. 212).

³⁸ Mário de Andrade registra esta figura sob o nome de Matroá. “Matroá é uma das figuras importantes do baile. É o ‘caboclo velho’, de certo, espécie de pajé da figuração tribal da dança” (ANDRADE, 1982, p. 181).

Quando Katarina Real descreve a Tribo Tupy-Guarany, fundada em 1951, em Recife, por Seu Perrê, registra que o Mestre “Assistia a sessão de caboclo” (REAL, 1967, p. 115). “Saía também um “feiticeiro” na brincadeira. Era catimbozeiro na vida real”. Veremos como esta é uma característica estendida entre os mestres das Tribos Indígenas de João Pessoa, que asseguram que “índio de carnaval e caboclo, é a mesma coisa” (Diário de Campo, 2011-2013).

1.3.4. Sobre os realizadores da brincadeira, sua logística e dificuldades

Desde os primeiros registros da manifestação dos Cabocolinhos e/ou Tribos de Índio, o baixo poder aquisitivo de seus realizadores é sublinhado pelos autores. “Trata-se de um grupo estruturado, de gente paupérrima [...]” (ALMEIDA, 1961, p. 41).

A respeito dos grupos investigados no carnaval de 1958, Renato Almeida explica que “O grupo tem uma caixa, a cargo do Rei, para comprar a indumentária e as pertences, que são propriedade coletiva. No momento apenas uns três possuem roupas próprias” (ALMEIDA, 1961, p. 38).

O meio que estes grupos têm de adquirir auxílios é solicitando ajuda como agremiação carnavalesca.

A Federação Carnavalesca Pernambucana –cujo esforço deve ser entusiasticamente aplaudido, não só pelo incentivo aos folguedos, mas pelo zelo com que defende as tradições folclóricas do carnaval do Recife–subvenciona a saída do grupo. Às vezes, mas isso é muito pouco comum, são chamados a representar, mediante remuneração (ALMEIDA, 1961, p. 38).

A visão de Guerra-Peixe, poucos anos antes, sobre a Federação Carnavalesca não é tão positiva:

A maioria [dos cabocolinhos] já vinha se extinguindo, mormente por falta de recursos financeiros, e nestas condições nem se davam ao luxo do registro na Federação Carnavalesca Pernambucana, fundada no período do Estado-Novo, na qual tem de estar obrigatoriamente inscritos todos os grupos que aceitam receber magras quantias, à guisa de contribuição para o carnaval popular (GUERRA-PEIXE, 1966, p. 136).

Mais adiante veremos como a situação narrada por Guerra-Peixe é parecida com as Tribos de Índio paraibanas contemporâneas.

E em 1929, Mário de Andrade desabafa:

Os “Cabocolinhos” saem pelo Carnaval. Saem quando podem porque em nome dum conceito mesmo idiotíssimamente nacional de Civilização, as Prefeituras e as Chefaturas de Polícia fazem o impossível para eles não

saírem, cobrando diz que até duzentos mil-réis a licença. Será possível! ... Já os Cabocolinhos saem raramente. Até pra ensaiar dentro de casa, pagam treze paus à Polícia!... Os grupos e as formas de bailados são diversos. Além dos Cabocolinhos, tem os “Índios Africanos”, tem os Canindés, os Caramurus, etc. Mas tudo vai se acabando agora que o Brasil principia... (ANDRADE, 1982, p. 182).

Fabulosa colocação ideológica. Chama atenção o fato de esse preconceito ter acompanhado às Tribos de Índio até hoje, quando a Prefeitura as coloca, mesmo em uma intenção aparentemente cooperadora, em uma rua diferente do carnaval de massas³⁹, deixando este, o Carnaval Tradição, em localizações com menos visibilidade. Mais na frente aproveitarei para expor a relação atual entre estes grupos e as políticas culturais da cidade, e certos aspectos da logística para seu funcionamento.

Como digo, e apesar da situação financeira ter melhorado bastante, nestes mais de cinquenta anos passados, outros problemas minam a vontade dos índios do carnaval.

Em 2005, José Emilson Ribeiro, como falei anteriormente, pesquisador de cultura popular de João Pessoa, escreve:

Assumi a Prefeitura em 2005 um prefeito com nova mentalidade administrativa, disposto a resgatar nossos folguedos de raiz. E eu, à frente da Divisão de Cultura Popular, fiquei com esta incumbência. As subvenções continuaram praticamente sem alteração. Mas a estrutura e as condições para o desfile foram se modificando a cada ano. Sempre se adaptando de acordo com as críticas dos brincantes e carnavalescos [...] (MOURA, 2010, p. 67).

Essas mudanças, a respeito das subvenções, acarretaram como contrapartida um incremento das regras e do controle das apresentações, como veremos a partir dos depoimentos dos integrantes veteranos das Tribos. Nas narrações encontradas em pesquisadores como Mário de Andrade ou Guerra-Peixe, vemos que tanto os cabocolinhos de Pernambuco como as Tribos da Paraíba “Saem prá rua se dirigindo a uma casa determinada, diante da qual vão dançar. Chegados diante da casa destinada, o brinquedo principia. [...] Os instrumentistas se colocam dum lado junto a uma das cabeças de cordão” (ANDRADE, 1982: 193). Hoje, os ensaios são nas ruas, porém, raramente uma Tribo se apresenta na rua se não for por ordem da Prefeitura.

1.3.5. Descrições da brincadeira

A revisão das descrições sobre a performance das Tribos de Índio e/ou Cabocolinhos realizadas por distintos autores ao longo do tempo mostra, por um lado, a disparidade dos

³⁹ Ver nota 7, sobre o simbolismo dos três tipos de carnaval distinguidos por Cristiane Pereira de Sousa.

olhares para a brincadeira, e por outro, as variações que apresentam as performances. Pela escassez de material, não podemos concluir se, como incita a pensar esta análise, a tendência é da brincadeira diminuir, cada vez mais, o tempo de duração da apresentação, as partes do enredo e o número de personagens. Outra opção é pensar que a variedade é relativa à diversidade entre os grupos, já que não sempre foram os mesmos o objeto da pesquisa. Todavia, chama a atenção a permanência da maioria dos elementos essenciais, permanência que lhes outorgou o qualificativo de tradicionais.

Começo por Mário de Andrade por ser, o trabalho dele, o primeiro e o único, até agora, em fazer tão rigorosa análise sobre as Tribos de Índio de João Pessoa.

O registro data de 1929, e é riquíssimo tanto em relação às danças, como à música, ao entrecho e até ao funcionamento, e os problemas, destes grupos.

Mistura de instintos primitivos estonteante, com a monotonia formidável de gaita, bombo e ganzá. Coisas africanas, ameríndias, incaicas e russas. Na dança “do sapo” é fato que o passo russo tão conhecido de ficar de cócoras com uma das pernas estendidas, e pular, estendendo a outra e cruzando a primeira. [...] Saí besta, não tem dúvida (ANDRADE, 1982, p. 180).

Esta primeira é uma síntese atualíssima da música e da dança que, a exceção do nome, mantém-se fiel à narração. Os membros veteranos das Tribos, que foram interrogados, dizem que nunca ouviram falar desses nomes (“dança de sapo”, “dança do tombo”, “dança do cipó”, “dança do Reis”, “peleja de guerra”, “dança das flechas”, “retirada”) (ANDRADE, 1982). Deduzo que estes nomes podem ter se perdido ao longo do tempo (quicá algum resíduo possa se encontrar em outros grupos) embora, representem partes que ainda hoje são trabalhadas.

Do mesmo modo, nas descrições que Mário de Andrade faz sobre a ação que representam esses cabocolinhos, enxergo as encenações das Tribos atuais, o mesmo dramatismo, quase idêntica atuação. No entanto, a designação dos personagens é diferente. No trecho que copio a seguir, eis um exemplo disto que falo.

Fazia mais de uma hora que o pessoal estava dançando, dançando sem parada, com fúria. Matroá é uma das figuras importantes do baile. É o “caboclo velho”, de certo, espécie de Pagé da figuração tribal da dança. De repente Matroá principiou uma coreografia (...) brutal, braço esquerdo engruvinhado, com o arco por debaixo, duas mãos no peito, segurando a vida. Cada vez mais. Curvando, curvando, já levantava os pés, custoso. O apito bateu duas feitas, parou tudo. O Reis falou pra Piramingú, “caboclo menino”:

- Piramingú!

-Sinhô.

-Mataram nosso Matroá.

Tururú, tarára, tururá, tarára... A solfa continuou. O bailado se moveu de novo e Matroá foi enrolando uma perna na outra (...). Levou uns 10 minutos

se movendo em pé, difícil de morrer como em todos os teatros e na vida. Isso é que é perfeição! Fiquei tonto. (...) Matroá levou um tombo e principiou se estorcendo. Então os bugres de mentira principiam uma figuração nova, circulando em torno do moribundo e acabando com a vida dele, frexando-o. Matroá se defendia (...). De repente se levantou vivinho. A dança de morte acabara e Matroá dançava como todo vivo feito eu e vós (ANDRADE, 1982, p. 181).

Nas performances mais recentes, não seria Matroá⁴⁰ (equivalente a Feiticeiro ou Pajé⁴¹?), mas o Guerreiro ferido, a figura cuja “morte” é descrita neste pedaço; os Bugres, os índios, rodeiam, portanto, o líder ferido, ressuscitados pelo Feiticeiro (e morto em mãos do líder da Tribo). Ainda hoje, tanto para mim que tentei acompanhá-lo com atenção, quanto para os próprios participantes, o enredo é objeto de releituras constantes e aparentes contradições. Não existe uma única versão sobre o que é representado pelas Tribos Indígenas⁴².

Da dança diz que “Só nelas, a dança sobrepuja de muito todos os outros elementos artísticos do brinquedo e exige mesmo virtuosidade, não apenas dos personagens solistas, como do corpo de figurantes” (ANDRADE, 1982, p. 190). A interpretação que faz a continuação ficaria demasiada, ao meu modo de ver, na redução do enredo que hoje encontramos.

Todas as danças dos Cabocolinhos são eminentemente dramáticas [...]. Todas elas mimam as cerimônias, os acontecimentos sociais da vida de uma Tribo. Comovia mesmo extraordinariamente ver aqueles nordestinos cristãos ressuscitarem tradições dum passado ameríndio, que todas as aparências nos induzem a afirmar totalmente perdido (ANDRADE, 1982, p. 191).

A respeito da música, diz “Se nos Cabocolinhos, o elemento coreográfico sobrepuja o literário e o musical, este último não deixa de ser interessantíssimo” (ANDRADE, 1982, p. 186), e a continuação vai fazer uma descrição minuciosa sobre a gaita, os sons que esta pode produzir (furos abertos ou fechados), e as melodias registradas. Segundo Mário de Andrade, a melodia e a rítmica destas peças derivam, em grande parte, do instrumento usado. “As

⁴⁰Do Matroá, Mário de Andrade observa que: “Pela parte dramática que exerce como por exigir o dançarino melhor (sic.), é o personagem principal do bailado” (ANDRADE, 1982, p. 192). Nas Tribos pesquisadas de hoje, o personagem representado pelo mestre é, comunmente, o de líder ou cacique.

⁴¹Para Perrê, mestre de uma das Tribos paraibanas pesquisadas por Katarina Real, “Rei, Pajé, Cacique, é todo o mesmo” (REAL, 1967, p. 115). A confusão dos personagens que aparecem nas Tribos, que comento nestas páginas, talvez se deva à uma questão léxica.

⁴²Lembremos que a amplitude da pesquisa foi estreita, tanto para Mário Andrade quanto para o presente trabalho, pois foram examinados dois ou três grupos, no máximo.

apojaduras e mordentes, por exemplo, embora desejadas assim pelo instrumentista, provinham de uma simples intensificação do sopro” (ANDRADE, 1982, p. 186).

Destaca a similaridade que as melodias dos distintos cabocolinhos têm entre si. “Estas peças de Cabocolinhos são extraordinariamente irmãs entre si. Cada qual não é única, antes derivam de uma originalidade comum a todas elas.” As chama de “elementos melódicos” antes que propriamente de melodias e diz que na execução do gaiteiro (ANDRADE, 1982, p. 189):

Cada motivo, cada frase, cada célula às vezes surgia, desaparecia, tornava a aparecer, se repetia muito a seguir, vinha numa ocasião sem nunca mais voltar, tudo sem ordem fixa predeterminada. O gaiteiro literalmente improvisava, tendo apenas como elementos condutores da improvisação, dois, três, quatro motivos rítmico-melódicos específicos para cada peça. Estes motivos é que [...] se repetiam dezenas e dezenas de vezes, formando realmente a dança [...] (ANDRADE, 1982, p. 189).

A descrição anterior se adéqua perfeitamente ao toque de Jurandir, gaiteiro hoje nas Tribos Indígenas de Mandacaru, como veremos no capítulo terceiro. À respeito das melodias registradas por Andrade, apenas a formulação rítmica implícita na melodia que este chama “Peleja de Guerra” apresenta semelhanças com a que o gaiteiro de Tupynambás toca na atualidade (FIGURA 4) (ANDRADE, 1982, p. 197).



FIGURA 4: Partitura da melodia de gaita dos “cabocolinhos” do bairro Cruz de Alma (João Pessoa) ⁴³, registrada por Mário de Andrade em 1929⁴⁴.

Das numerosas partes da encenação dançada que Mário de Andrade comenta, reconheço a que denomina “A dança de Morte do Matroá”, onde a loa (citada acima) é muito similar à que ainda hoje declamam (ANDRADE, 1982, p. 198). Do resto das danças, não tive notícia.

Personagens que tomaram parte nos Cabocolinhos de Cruz de Alma: Reis leva um manto; Rainha, homem vestido de mulher já que “como todas as danças-dramáticas nacionais,

⁴³ Mario de Andrade denomina Cruz de Alma o bairro que hoje é conhecido como Cruz das Armas.

⁴⁴ Ver capítulo terceiro para contrastar com as melodias do gaiteiro Jurandir.

não admitem participação feminina”; o Matroá, Caboclo velho; Piramingú, menino; Capitão, Tenente; o Mestre dirige as danças com o apito; Caboclos, índios; Pêros, caboclos meninos. “Os norte-riograndeses mencionaram a existência das Tapuias, carregando cada uma o estandarte com a cor do seu partido” (ANDRADE, 1982, p. 191). Estas figuras aparecem também nos registros que Renato Almeida e Guerra-Peixe fizeram dos cabocolinhos de Recife.

Em 1945, e colocando como exemplo a Tribo Tupi Papo Amarelo de João Pessoa, Roger Bastide registra os seguintes personagens: Espião, Baliza, Guia da Nação, Guia, Guarda de Honra do chefe, Porta- bandeira, Guarda de Honra do Porta-Bandeira e Caboclos porta-lança e, na orquestra, duas zabumbas, dois ganzás, dois triângulos, e duas gaitas. E interpreta do modo que segue:

Como se vê, trata-se de uma Tribo guerreira marchando entre o entrelaçado dos cipós sob a abóbada dos ramos, [...] que dança, enquanto caminha, a dança da vitória, da volta ao acampamento (pois não há mulheres nos cabocolinhos); o espião, com as mãos diante dos olhos, anda sempre com a cabeça voltada para a direita e para a esquerda, observando os ruídos, o estalar da folhagem, [...] enquanto o chefe da Tribo dança diante do estandarte que se levanta e se abaixa, gira e se imobiliza como uma flama agitada pelo vento. Atrás dele, tocando a flauta, uma flautinha aguda que corta o ar, que tem o gosto dos bagos ácidos [...] dançam também os caboclos, curvados sobre eles mesmos, tocando o solo, ou dando saltos bruscos, impulsos que se detêm bruscamente, apelos selvagens e intermináveis à morte, enquanto outros, em fila indiana, curvados sobre a terra, sapateiam atirando com seus arcos minúsculas flechas que não partem, ruídos secos, que ritmam a dança, que marcam os passos, e as outras penas, que pendem de seus corpos, criam a cada movimento, uma música de sininhos, uma música de rebanho [...] (BASTIDE, 1945, p. 202).

Nesta última descrição, são mais as figuras que coincidem com a estruturação atual. Percebo a descrição do enredo, feita por Bastide, como uma romântica narração da atuação que, nos dias de hoje, continua sendo a encenação das Tribos de Índio. Os espiões, devido provavelmente aos enormes capacetes que carregam na atualidade, não mostram exatamente a movimentação descrita. Contudo, os jovens que entrevistei, mesmo longe de ter visto a antiga atuação destas figuras, descrevem o papel tal como Bastide o fez.

O registro que Katarina Real faz é baseado em três Tribos de Índio de Recife, vindas da Paraíba. Da Tribo Papo Amarelo, em Recife, anota “É fascinante notar que Bastide registra a apresentação do Papo Amarelo em João Pessoa, em 1944-1945. Isto é, antes da sua transferência para o Recife. Evidencia poucas diferenças” (REAL, 1967, p. 118).

Por fim, em *Danças e Folguedos Folclóricos da Paraíba* (FONTES, 1982) encontro uma redação mais recente sobre as Tribos de Índio deste estado. Escreve Dalvanira de França Gadelha Fontes:

Índios: Assim são denominados os grupos fantasiados de índios, que são uma grande atração, por ocasião dos festejos carnavalescos, na Paraíba, principalmente na capital. Os blocos formados por índios são chamados “Tribos”. Na cidade de João Pessoa existem as seguintes associações: Índios Ubirajara, Índios Papo-amarelo, Índios Piragipe, Índios Guanabara, Índios Tabajaras, Índios Asa-branca e Índios Africanos (FONTES, 1982, p. 172).

Em outro momento, menciona uma “ligeira variante” no trecho dramático de um grupo para outro. Em relação aos personagens, conta: “Espiões; 1º Guia (puxando o cordão da direita), 2º guia (puxando o cordão da esquerda) Rei, Rainha, Cacique, Porta-bandeira e duas Damas de Honra”. Segundo Dalvanira, é “o Índio Inimigo” quem ataca a Tribo e mata e descreve:

Matam um por um, acabando por eliminar a todos, exceto o cacique, que trava uma luta corporal violenta contra o "matador" e termina matando-o espetacularmente. O cacique vitorioso desenvolve uma dança guerreira sobre os corpos dos índios estendidos ao chão. Há uma interrupção na música para começar o toque da macumba. Então o Feiticeiro entra e com mandingas (queima de pólvora) ressuscita todos os índios, que vão se levantando, um por um, à proporção que o feiticeiro passa por cima deles. Formam todos uma grande roda em volta do índio Inimigo, avançando e recuando várias vezes, com gritos, ao ritmo do toque da macumba (FONTES, 1982, p. 173).

Descrição que corresponde à imagem visual do texto de Mário de Andrade, porém, com outros personagens, tal como vinha dizendo.

Concluindo, e como sugeri no início deste ponto, a tendência que a revisão da literatura revela e alguns autores, como Guerra-Peixe e Roberto Benjamin já detectaram, é que a brincadeira esteja sofrendo uma redução ou simplificação com o passar do tempo. Encerro esta revisão com um texto extraído do verbete “Cabocolinhos”, de Roberto Benjamin.

No material coletado por Mário Melo, publicado em 1947 a parte recitada do Caboclinho Taperauases tinha mais de 50 estrofes. O texto coletado na Tribo Tabajaras por Catarina Real, em 1961, contava apenas seis estrofes. Nos carnavais mais recentes os organizadores dos desfiles não têm permitido que os caboclinhos apresentem o seu folguedo completo com todas as danças e a parte do recitativo. Talvez um ou outro grupo ainda continue a fazer a apresentação completa nos subúrbios. A tendência, porém, é que agremiações mais novas, surgidas de dissidências, com moças e rapazes que não participaram de apresentações completas, extingam a sequência narrativa e uma boa parte das Danças. Na passagem para outra geração, então, talvez a sequência narrativa e partes da dança deste folguedo estarão perdidas (BENJAMIN, 1989, p. 92).

Neste trabalho, observarei as mudanças que aconteceram e que estão acontecendo na brincadeira e analisarei de que maneira as novas dinâmicas levam a criar processos diferenciados de ensino e aprendizagem de música.

CAPÍTULO 2

Organização das Tribos Indígenas Carnavalescas de Mandacaru

2.4. Histórias das Tribos do bairro

Na atualidade, existem três Tribos Carnavalescas em Mandacaru: Tupynambás, Tupy-Guarany e Guanabara. Os integrantes das três Tribos do bairro estão unidos por laços de parentesco e de amizade e por um ponto chave: Pelé, o falecido mestre da Tribo Guanabara com quem a maioria dos índios atuais do bairro aprendeu. Apesar das raízes comuns, uma forte competitividade e uma rivalidade antiga as enfrentam⁴⁵. O que segue é uma breve panorâmica sobre os caminhos que Guanabara, Tupy-Guarany e Tupynambás percorreram como agremiações no carnaval pessoense.

Duas razões me incitam a fazer esta panorâmica: uma é que a presença constante e espontânea da figura de Pelé nas falas dos participantes fez quase obrigatória a minha imersão na história deste brincante destacado, que resultou ser a porta de entrada à história das Tribos de Mandacaru; a outra é acreditar que este ponto poderia esclarecer bastante sobre o funcionamento das agremiações carnavalescas de um modo geral⁴⁶.

Pelé aparece em inúmeras falas a propósito de assuntos diversos: muitos o mencionam para explicar como começaram nas Tribos; em outras ocasiões, aparece como o marcador de uma época, “No final de Pelé...”, como exemplo de tempos dourados para as Tribos Indígenas “Pelé não deixava passar essas coisas, ele fazia o batuque repetir até entrarem todos juntos, ele cobrava mesmo. E saía uma coisa bonita” (Jurandir, Diário de Campo, Dezembro de 2011).

Vicente Macedo, vizinho do bairro e historiador, conta a história de Pelé e da Tribo Indígena Guanabara, ao falar dos clubes carnavalescos do bairro Mandacaru:

Em 1962, o senhor Francisco Pereira, popularmente conhecido como Pelé, veio morar em Madancaru na Avenida Monte Castelo e pouco depois mudou-se para o Alto do Céu, na Rua Padre Antônio Diogo Feijó. Pelé era componente da Tribo Indígena Africanos da Torre. Quando passou morar

⁴⁵ Segundo alguns participantes das Tribos, a competitividade provocada pelo Carnaval é “o tempero” para as agremiações (Jurandir, Diário de Campo, Julho de 2012).

⁴⁶ Embora este trabalho trate apenas das Tribos do bairro Mandacaru, concretamente da Tupynambás, me consta que o funcionamento das outras da cidade é similar, tanto pelas conversas que tive com os mestres Zé Teixeira, de Ubirajara, ou Dona Inácia, de Pele Vermelha, entre outros, como pelas informações obtidas a partir da pesquisa bibliográfica.

em Mandacaru, teve a ideia de fundar uma Tribo Indígena que já era sua diversão predileta (MACEDO, 2009, p. 162).

Do mesmo modo que os componentes das Tribos mudavam de bairro e de Tribo, as Tribos, de quando em vez, dissolviam-se, passavam um tempo desativadas para serem reativadas tempo depois, às vezes em outros bairros, comumente por outras pessoas.

Deste modo, Pelé, que primeiramente dançava na Tribo Os Africanos, fundou mais tarde Tabajara, que hoje está no Alto do Mateus na mão de um tal Bastos (Jurandir, Diário de Campo, 2012) e veio fundar a Tribo Guanabara em Mandacaru, no ano de 1965.

O Clube Indígena Guanabara manteve-se em atividade até 1997, quando Pelé morreu, uma grande perda para a cultura local. Durante três anos a Tribo indígena ficou desativada, foi quando o senhor Antônio Marques comprou o tanquinho do Porto João Tota e reativou a Tribo (MACEDO, 2009, p. 163).

Com a Tribo Guanabara nas mãos de Antônio Marques, mais conhecido por Tonho⁴⁷, Carbureto foi mestre desta Tribo durante dois anos, antes de pegar a Tupynambás. Hoje, a Tribo não está mais na Rua do Porto, mas em uma região mais alta de Mandacaru, e é um tal Menininho quem rege nela.

A Tribo Indígena Tupy-Guarany também tem certos parentescos com as outras Tribos do bairro. De acordo com a história registrada por Vicente Macedo:

Em 1989, o senhor Renato Souza ou Rei, como é popularmente conhecido, fundou juntamente com alguns amigos a Tribo Indígena Tupy-Guarany em sua residência, na Rua Rodrigues Alves, a caminho do Porto João Tota. Alguns anos depois, não podendo conciliar seu trabalho e as atividades da Tribo indígena, Rei entregou a direção ao senhor José Belízio Moura, Mestre Moura, que residia na mesma rua. Assim como Pelé, Mestre Moura se divide na organização de várias atividades culturais (MACEDO, 2009, p. 162).

A história que conta Carbureto, e que a família deste confirma, não desmente a anteriormente citada, todavia acrescenta dados significativos no que a ele diz respeito. Mestre Carbureto explica que foi em um carnaval em que ele não estava desfilando com Tribo nenhuma (tinha brigado com Pelé da Guanabara no ano anterior) que encontrou seu colega Rei com uma pirralhada vestida de índio e o convenceu a desfilar no carnaval oficial. Foi desse modo que “resgataram” a Tribo Tupy-Guarany⁴⁸.

⁴⁷ O outro apelido pelo que é conhecido vulgarmente é Antônio Aleijado, devido a que é deficiente físico.

⁴⁸ Ou “reativar” são termos usados no universo das Tribos para fazer referência ao ato de fundar uma Tribo que já tinha existido anteriormente. Carbureto diz “Fundar não, ‘recriar’, não é? Que era outra também que já tinha acabado há muitos anos.”

Carbureto: “Eu tenho um amigo meu chamado Rei. Era um domingo de carnaval [quando vi ele] com um bocado de pirralhos, vestido de pé de bananeira, de pai de coqueiro, disto aqui e do outro, com um bombo bem pequeno, e já ali para brincar, sem ser uma fantasia bem adequada. Eu olhei assim e achei que estava bem organizado e perguntei ‘Tu quer botar esta Tribo para frente?’ ‘Rapaz, não tem condições não’ Digo, ‘A gente bota ela do jeito que está aqui. Tu espera um pouco que eu volto já’. Aí vim em casa. Naquela época, a fantasia a gente fazia com o bolso da gente porque os poderes públicos não davam nada. Eu vim em casa, peguei umas capas que tinha e umas tangas. Quando cheguei lá, vi o estandarte, a bandeira, e o restante eu saí dando que eu tinha muito. Naquela época para registrar uma Tribo bastava apresentar-se no corso.

Eu: No corso?

Carbureto: É, no corso. No próximo ano ela já estava registrada.

Eu: O que é o corso?

Carbureto: Corso é o desfile. A gente preparou os meninos todinhos e quando deu três horas da tarde, a gente saiu. O desfile era lá na praia de Tambaú. Aí nós toma em pé, tudo de pé. Passamos na cidade lá no bairro de São Miguel na carreira, peguei a Rui Carneiro vamos embora. Atravessamos um canto da Epitácio Pessoa, na carreira! Quando chegamos lá, no busto Tamandaré, que era a entrada do desfile, já era seis e pouco, quase sete horas da noite. O carnaval já tinha praticamente terminado. Aí fui e avisei que ainda tinha uma Tribo para desfilar e comecei a pensar na hora, porque a gente não sabia qual era o nome que botava. Aí digo ‘Vamos botar Tupy-Guarany. Diga aí que é a Tupy-Guarany que vai entrar agora’ E fundei Tupy-Guarany, que é aquela de baixo na Rua do Porto (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012)

A Tupy-Guarany foi liderada por Zé Moura até o início do ano 2011, ano em que o mestre faleceu. Este passou os documentos da Tribo para a filha dele, Neide, hoje dona, e para o genro André⁴⁹, um jovem de vinte e poucos anos, o apito, ou seja, o papel de mestre.

A Tribo Tupynambás foi fundada em 1936, segundo o estandarte que ostenta e os documentos legais da mesma. Vicente Macedo, porém, escreve que foi em 1949, quando um tal José Bolinho, junto com seus amigos, fundou o “Clube Indígena Tupynambás” nas Cinco Bocas (MACEDO, 2009, p. 161). Em algo coincidem a história oral e a história escrita: os fundadores das três Tribos de Mandacaru, tanto Pelé como José Bolinho e outros, participavam anteriormente na Tribo Os Africanos, que na época estava no bairro da Torre (DIÁRIO DE CAMPO, 2012; MACEDO, 2009).

Entre os amigos que Macedo cita, reconheço o nome de Biu Carpinteiro, gaitero de quem Jurandir aprendeu várias das melodias que hoje constroem o toque da gaita dos Tupynambás. Também o de Francisco Caldas, a quem Carbureto tem, coincidindo com Vicente Macedo, por fundador da Tupynambás.

⁴⁹ Bideca é o apelido pelo que é conhecido André. Neste trabalho, refiro-me a ele como mestre André-Bideca.

E foi nesta mesma Tribo Tupynambás em que Carbureto marca o princípio da sua experiência nas Tribos Indígenas. No entanto, Carbureto passou por muitos outros grupos ao longo da sua vida, como já temos visto e veremos com mais atenção no parágrafo dedicado à experiência de vida do Mestre.

Na mesma entrevista citada acima, em que Carbureto narra como foi a fundação de Tupy-Guarany, ele explica como foi que reativou a Tribo Tupynambás, no ano 2004. Foi depois de passar uns anos novamente na Tribo Guanabara, após a morte de Pelé, como mestre. Desta vez, Carbureto tinha tido um desencontro com Antonio Aleijado, como ele chama, por causa de repartição de dinheiro e de organização. “De lá, eu chamei a minha gente para montar uma Tribo”, fala.

Eu: Tupynambás estava parado? Tinha sido de Pelé?

Carbureto: "Não, tinha sido de Sebastião Camilo, tinha sido antes de outro companheiro também que já morreu, Inácio. Antes de Inácio tinha sido de António Cordeiro. Já tinha passado por diversos presidentes. E tinha acabado, parado. O último antes de mim foi o Bastos. Mas ele parou e foi embora para São Paulo (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012)

O Bastos de quem Carbureto fala, e que foi dono e mestre da Tribo Tupynambás, era filho de Pelé.

“Tupynambás passou muitos anos na mão de Inácio”, disse-me Carbureto em outra ocasião (Carbureto 15/9/2012). Inácio apareceu numerosas vezes nas falas de Jurandir sobre os toques da gaita, como veremos mais na frente. Em uma destas falas, Jurandir contou:

A Tupynambás de Carbureto foi de Seu Inácio. Teve um carnaval que destruiu tudo lá na passarela mesmo e o pessoal impediu dele sair mais. Por causa de perder o primeiro lugar. Passou muitos anos mesmo desativada. Depois duns anos chegou um cara de nome Bastos e botou os Tupynambás lá em baixo (Jurandir, Diário de Campo, 14/7/2012).

Esta é a história das Tribos do bairro reconstruída a partir do resgatado nas falas dos participantes com quem tive oportunidade de conversar e com a ajuda do registrado por Vicente Macedo.

2.5. Aproximação aos participantes da Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás

A Tribo Tupynambás de hoje é constituída principalmente por vizinhos do bairro Mandacaru. É impossível falar com exatidão de quem faz parte da Tribo Tupynambás e digo impossível, porque até o dia preciso do desfile ninguém sabe com certeza quem vai sair em

qual Tribo. Tem vizinho que ensaia em uma Tribo e desfila com outra, tem quem ensaia em várias e tem quem colabora com uma em um ano, e no próximo, se declara inimigo, vestindo outras cores.

Mas, tem sim, um grupo base que realiza a Tribo e que assume a responsabilidade da continuidade. Na Tribo Tupynambás esta base começa em uma pessoa só que é “dono”⁵⁰ e mestre: José Ferreira de Araújo, conhecido por todos em Mandacaru e no carnaval pessoense como Mestre Carbureto (FIGURA 5).



FIGURA 5: Mestre Carbureto discursando em um ensaio do grupo Tupynambás.

Carbureto nasceu e se criou em Mandacaru e a experiência dele na cultura popular se inicia onde se inicia a sua memória. Conta que tinha quatro irmãos, dois deles falecidos, um desaparecido e a única irmã viva “esteve na prisão por matar um homem com ajuda do companheiro dela”. Esta informação foi passada por Granpola, a filha mais nova de Carbureto, hoje, com 15 anos⁵¹. Já tinha ouvido falar da paixão do avô pelas atividades culturais no bairro quando, um dia, passei com Granpola na casa da avó dela. Lindalva da Silva Araújo, mãe de Carbureto, mantém uma lucidez assombrosa aos 93 anos. Ela me contou que, Valdemar Ferreira de Araújo, o pai de Carbureto, ganhava o pão trabalhando na construção, principalmente, mas que o que ele gostava mesmo era de brincar. Na casa deles

⁵⁰ Dono faz referência, no meio das Tribos Carnavalescas, à pessoa que assinou como presidente o estatuto e os outros documentos pertinentes à agremiação e, portanto, legalmente, o responsável máximo por esta. É o encarregado de prestar contas, é o recebedor das ajudas econômicas, o representante da Tribo nas reuniões oficiais, etc.

⁵¹ Todas as idades são dadas tendo como base o ano de 2013.

acontecendo de tudo o que era para acontecer na rua: Tribos de índio, ciranda, coco de roda, lapinha, nau catarineta,... “até uma sanfona comprou e juntava a galera todinha para vir brincar aqui”, diz. Vários filhos e alguns netos dela têm tido problema com álcool e drogas. De José, porém, tudo o que fala é bom “Sou fã de meu filho. Limpo e trabalhador, ele é muito inteligente. Fez até 8ª série e já estava ensinando os professores. Teve de parar de estudar para trabalhar” (Lindalva, entrevista concedida em 3/7/2012).

Foi da mão do pai dele que Carbureto começou nas Tribos de Índio.

Tudo veio do pai. Alguns dos irmãos se dedicaram também, mas nenhum como eu. Eu me dediquei mesmo. Como eu fico vibrando e pulando quando eu faço meu estandarte e o jurado vota 10, 10, 10... é uma honra. O “cocal” foi também escolhido para ser o central da exposição do Espaço Cultural porque era o melhor (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012).

A Tupynambás, daquela época, foi a primeira Tribo em que Carbureto dançou.

Carbureto: Depois disso, ainda dançamos nos Africanos. Dancei no Pele Vermelha, fiquei mais um tempo e saí do lado de lá. Vim para cá. Aí ele inventou de botar o Ipiranga que era uma Tribo infantil.

Eu: Isso foi seu pai?

Carbureto: Foi meu pai. Passou ainda dois anos com Ipiranga. Depois acabamos, porque na época não tinha ajuda financeira de qualidade nenhuma, tudo tinha de ser do bolso da pessoa mesmo. Pronto, passei um tempo parado. Foi quando Pelé botou Tabajara. Aí eu fui participar do Tabajara. Passei uma temporada boa lá.

Eu: Que fazia em Tabajara? Dançava?

Carbureto: Era espião. Dançava com esses capacetes grandes de aí. Depois, acabou Tabajara e fundou Guanabara (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012).

Em Guanabara, o pai de Carbureto era zabumbeiro e Carbureto, espião. Carbureto saiu de Guanabara após ter um conflito com o mestre Pelé. Contudo, a esposa de Carbureto conta que Carbureto teve muita intimidade com o mestre: “Chegou morar na casa dele. Pelé era um amor de pessoa” (Dida, Diário de Campo, Outubro de 2012).

Parou de dançar um ano para depois reativar a Tupy-Guarany, do modo que foi relatado no ponto sobre a história das Tribos do bairro.

Eu ainda passei quatro anos tomando conta de Tupy-Guarany. Depois houve uns probleminhas, umas coisinhas que não dava para eu admitir, para eu aceitar... Porque até o próprio Renato⁵² abandonou a Tribo e colocou, ao invés de colocar na minha mão, né? Que era o vice-presidente, passou o

⁵² Renato Souza, também conhecido como Reis, é uma figura destacada na cultura popular do bairro Mandacaru.

material todinho para Zé Moura. De aí por diante eu não saí mais na Tribo. Fiquei fora (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012).

Foi a época em que Pelé faleceu e Antonio Marques⁵³ ficou com os documentos de Guanabara. Como Carbureto conta na fala seguinte, Menininho foi mestre lá por um tempo, mas pouco depois o chamaram para reger de novo nessa Tribo, o que aconteceu em torno do ano 2000.

Carbureto: Aí colocou esse Minininho como mestre. Botaram dois anos, não deu certo. Então, Antonio Aleijado foi e me convidou para tomar conta. E eu fui. Passei quatro anos no Guanabara.

Eu: De mestre?

Carbureto: De mestre. Primeiro ano eu fui vice-campeão. No segundo, eu fui vice de novo. No terceiro ano fui campeão, no quarto fui campeão novamente. Quando chegou a hora de dividir o melhor [e faz gesto de dinheiro com a mão], na época a premiação era parece que mil e quinhentos reais, eu pensei ‘Deve pegar no mínimo quinhentos reais e me dar, não é?’ Aí, ele pegou e me dá trezentos reais. Ficou com mil e duzentos. Eu não gostei. Inventou de fazer uma festa lá. A festa também não foi adequada. O que tinha para tirar gosto dizem que era uma feijoada, mas era feijão preto! Parece que era até uma lavagem de porco. Eu olhei assim... Não me agradei... A bebida que tinha, ao invés de pegar a melhor bebida que tinha que era a cerveja, vodka, e essas coisas, e dar para os componentes! Não, ele estava dando todinha para o pessoal de lá de dentro do Porto. (...) E digo, rapaz estão ruim as coisas. Eu tinha um político que nos ajudava muito. Não sei se você já ouviu falar em Fuba?

Eu: Fuba! Ouvi falar sim!

Carbureto: Fuba me ajudava muito. E eu convidei Fuba para comemorar a festa de campeão. Só que Fuba não bebe bebida alcoólica. Ai me pediu para eu arranjar para ele uma cerveja sem álcool. Eu digo ‘Fuba, aqui é a coisa mais difícil de arranjar no mundo porque não tem um bar que venda não. [Risos] Rapaz eu vou ver se eu arranjo pra tu uma coca-cola. Dá pra quebrar o galho?’ ‘Dá!’ E eu peço uma coca-cola pra Antonio Aleijado e ele diz que não tinha. Vergonha! Uma festa não ter uma coca-cola para um convidado especial que era quem vinha ajudando na Tribo nisso aquilo e nisso outro... Acabou! Eu não tinha um centavo no bolso. Tinha um mercadinho e pedi na paga, a paga confiou em mim, ai eu peguei a fanta de dois litros, botei ali, e Fuba bebeu. Pronto. Ficamos meio cismados. Eu peguei meu pessoal todinho... ‘Ei gente, vamos embora. Eu tinha tanta raiva que os trezentos reais que ele me deu eu trouxe e gastei todinho e fiz uma festa aqui no pátio com os trezentos contos. [Risos] Foram três dias de festa. Quinta, sexta, sábado e domingo! Trezentos contos de comida e de bebida. Todo mundo brincou, tudo o mundo ficou a vontade. Eu já fui lá e disse ‘Olha, a partir do próximo ano a gente não sai mais no Guanabara. Eu vou fundar uma Tribo. Quem está comigo?’ ‘Nós tamos!’ ‘Ai eu digo, bom, vou resgatar uma Tribo. Ai resgatei Tupynambás novamente. (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012)

⁵³ Dono atual da Agremiação Tribo Indígena Carnavalesca Guanabara, responde ao nome de Tonho e, ainda, é apelidado Antonio Aleijado.

Segundo o feiticeiro da Tribo Tupy-Guarany, seguidor do culto da Jurema assim como o mestre, Carbureto é filho do índio Tupynambás, de quem aprendeu tudo o que ele sabe. Esta seria a razão pela que escolheu Tupynambás, dentre todas, como “sua” Tribo. Como vemos nas linhas que seguem, a postura de liderança, que as falas de Carbureto transluzem, é uma característica da personalidade deste brincante destacado desde criança.

Devida à vasta experiência do mestre Carbureto, mantive várias conversas com ele acerca da figura do mestre na cultura popular, tópico que trabalho neste episódio. No capítulo sobre a performance, centrar-me-ei especificamente nas peculiaridades exigidas ao mestre como líder dos Índios de carnaval. No fim, estudarei como esta figura repercute na transmissão dos saberes nestes contextos. Observo com atenção, portanto, como foi o processo de aprendizagem de quem é mestre em todas as atividades culturais que participa.

À respeito das Tribos de Índio, e da mesma maneira que mestre gaiteiro Jurandir e mestre André-Bideca tinham concordado, Carbureto reconheceu que o mestre deve saber fazer tudo na Tribo: “Eu sabia até tocar gaita, só que agora não dou um tom.” Conta que começou muito cedo e que sempre se sobressaía porque gostava muito. Desde novo, era requerido por outras Tribos para fazer as fantasias. Antes de completar dez anos, ocupava um papel importante nos Africanos, e em seguida, começou a apitar.

Eu: Como você aprendeu?

Carbureto: Aos oito anos já era espião de Tribo Indígena. Brincava para me divertir. Aprendi tão cedo que na maioria das Tribos era eu quem fazia todas as fantasias. Na época era muito difícil. A gente procurava as penas no lixo que tinham de passar um processo custoso para limpar e não feder. Depois apareceram os abatedores de frango. Hoje é a maior facilidade. Tem mais de cinquenta anos que eu vivo dentro desse trabalho. Vou fazer 67 anos. Brincando (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012).

Depois de uma apresentação de coco de roda e ciranda que o grupo dos Tupynambás realizou no Ponto de Cem Réis no São João 2012⁵⁴, perguntei ao mestre Carbureto pela origem da letra da ciranda que cantou, dado que reparei que a letra falava da Tribo. Ele respondeu que a letra era dele e que tinha feito uma homenagem a Tupynambás. “Tem de ter cabeça para improvisar”, disse o mestre. “É obrigado que o mestre de ciranda tenha de saber improvisar. Eu cantei uma ciranda improvisada na hora para Pedro Osmar⁵⁵. O mestre

⁵⁴ Ponto de Cem Réis é uma das maiores praças do centro da cidade de João Pessoa e é o lugar onde acontece a maioria dos eventos culturais promovidos pela Funjope.

⁵⁵ Compositor e articulador do Jaguaribe Carne, grupo popular de vanguarda. No tempo da pesquisa, era o máximo responsável da divisão de cultura popular na Funjope.

cirandeiro, se ele não sabe improvisar, não é mestre” (Mestre Carbureto, Diário de Campo, 3/7/2012).

Em outra ocasião, questionei o que é que faz que a pessoa vire mestre. Foi em uma conversa mais extensa sobre a vida dele. Acabavam de chegar dois homens que entraram no colóquio sobre nau catarineta citado acima. “Você mexe com tudo, Carbureto” falou um deles. Depois, este mesmo, começou conversar em um tom mais confidente com o mestre. Vinha solicitar um trabalho religioso dele.

Carbureto esclareceu que era mestre porque tinha aprovado vários trabalhos, ou seja, tinha-se demonstrado que possuía o dom da cura.

Carbureto: Eu comecei na religião por obrigação.

Eu: Ai você virou mestre também? Você vira mestre em tudo! Como se torna um mestre?

Carbureto: Quando é capaz de provar o seu trabalho. Por exemplo, eu sou mestre. Eu fui quem comande. É aquele que faz, aquele que pratica, aquele que ensina. [...] Comecei desde novo [fala de novo da religião]. Por diversas vezes tive serviço aprovado em termos de consulta, em termos de cura. Deus me deu o dom de curar, de ser mestre. Sou mestre também porque eu ensino a cultivar a umbanda. Porque eu comando todo aquele pessoal da umbanda. É mestre quem comanda um povo. Sou considerado mestre. Não sou mestre me baseando em Deus, não sou mestre por orgulho, sou mestre porque Deus, nas horas de necessidade atende meus pedidos. E mesmo sendo pecador... eu tenho pedido a meu pai e ele tem me concedido a graça da cura, da harmonia e todo quanto é benéfico. E isso é tudo o que tenho de lhe dizer. Agora estou cansado e quero parar (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012).

Carbureto é um bom orador e costuma aproveitar as apresentações do grupo para realizar discursos políticos⁵⁶. Ele se define também como educador. As pessoas mais chegadas dizem dele que é “muito arengueiro”, que “é estourado”, mas que “tem um coração grande”. Quem lidou com ele desde o poder público diz que é difícil tratar com ele já que coloca obstáculos em todas as propostas e é muito exigente.

Carbureto me foi apresentado por José Emilson Ribeiro como um grande depositário da cultura popular de João Pessoa “Ele é uma enciclopédia: faz coco de roda, ciranda, barca-nau catarineta, lapinha e Tribo indígena” (Emilson, Diário de Campo, 5/7/2011). No caminho à minha primeira visita à Tribo de Carbureto, Emilson contou que apesar de Carbureto ter poucos estudos, as pessoas do bairro pedem conselho para ele em matérias diversas: financeira, amorosa, de educação, de saúde, etc. e, em ocasiões, até empresta dinheiro aos vizinhos que precisam. “É um líder natural”, definiu Emilson. Todavia, é frequente ouvir

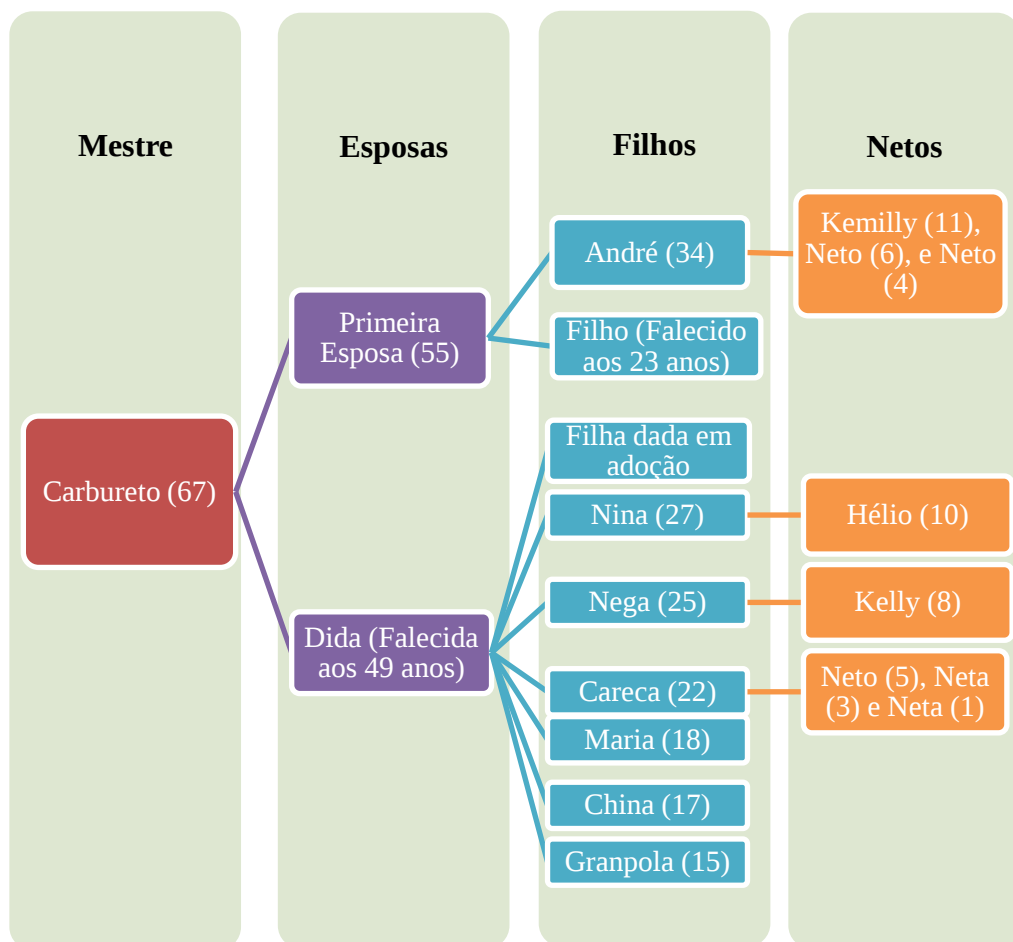
⁵⁶ Já ouvi Jurandir criticando esta postura “Elogiou a Ricardo Coutinho na apresentação de São João. Isso não existe. Não é momento para discursos políticos” (Jurandir, Diário de Campo, Julho de 2012).

Carbureto lamentar a situação econômica complicada que vive, embora afirme que já esteve pior. Mestre Carbureto tem o respeito do bairro: “nunca vai te acontecer nada se você disser que vai em Carbureto” (Emilson, Diário de Campo, 5/7/2011).

Em várias ocasiões ouvi falar a Carbureto ou a outras pessoas próximas da necessidade de alguém registrar a vasta experiência desta família na cultura popular.

A cultura de raiz de Mandacaru nasceu praticamente da gente. [fala do pai e da família dele] Eu fui mestre de nau catarineta. Parece mentira, mas comecei de gajeiro. Fui todo. Também de lapinha. Eu sou o grande depositário de cultura popular dentro de Mandacaru. Não é demagogia não, mas se eu apagar o fogo muitas coisas vão se embora. Não tem uma pesquisa que guarde o que eu faço e que incentive as pessoas a fazer (Carbureto, entrevista concedida em 3/7/2012).

Carbureto é pai de dez filhos com duas mulheres diferentes. E todos eles têm ligação com a Tribo de Índio. Com a intenção de clarificar a narrativa que segue, apresento um esquema que ilustra o parentesco de Carbureto com os familiares de que irei tratar⁵⁷



⁵⁷Dentro do parêntese, a idade aproximada da pessoa. Quando desconheço o nome, coloco a relação parental com Carbureto e o gênero.

Carbureto tem ganhado “o pão” na vida desenvolvendo serviços diversos. Diz que conserta tudo o que cair em suas mãos. Trabalhou na construção e na reciclagem, mas hoje está dedicado ao trabalho na venda que tem em propriedade. Ele mesmo construiu o balcão e pintou o local que alberga a atividade vinculada à Tribo e que serve tanto como armazém do material do índio e de outras atividades culturais, como de bodega onde vendem salgados e bebidas. Na época do carnaval era este o lugar onde maior parte das fantasias foi confeccionada.

Na porta deste local duas árvores dão sombra ao espaço onde aconteceu boa parte das conversas que nutrem este trabalho, nas mesas onde os vizinhos costumam beber e conversar. Na rua de em frente é onde se desenvolvem propriamente os ensaios. Este é o cenário principal onde se desenvolve o universo da Tribo Tupynambás (FIGURA 6).



FIGURA 6: Cenário das atividades da Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás.

Na rua lateral direita, segundo a imagem, a Augusto Trindade, se encontram as casas onde habitam Carbureto e parte da família dele. O número 42 sedia tanto o local da Tribo quanto a casa onde Carbureto mora com Dida e duas das filhas. Do lado está a casa da Nega e em frente, a de Nina.

As casas que visitei (a casa de Carbureto, a de Nega, a de Nina, a de Jurandir e a de Dona Lindalva) têm todas elas uma sala presidida por uma TV como principal. Algumas delas contavam com um sofá velho e algumas cadeiras, uma estante antiga onde se acumulam

utensílios diversos e pouco mais. Uma cortina velha faz o papel de porta e separa o quarto da outra parte da casa, dificilmente visível. Poucos ou quase nenhum elemento puramente decorativo habitam as divisórias borradas pelo tempo. Nas paredes desluzidas da sala principal da casa de Dida, penduram dois quadros com retratos quase idênticos: um de Carbureto e outro do pai deste. Em um canto, um quadro com uma imagem de Cristo. Em outro, uma mesa pequena cheia de pó e de pequenas estátuas de santos e velas acesas, altar juremeiro. Já ouvi vários deles, como por exemplo, as filhas de Carbureto, reclamando de dor no corpo por causa dos colchões velhos, resignadas a não dormir jamais em um novo (FIGURA 7).



FIGURA 7: Fachada da casa de Jurandir.

Não deu para eu ver além das cortinas que separam a sala do resto das cômodas, em várias das residências que visitei. Todas elas tinham também um quintal onde a mata floresce selvagem, à exceção da casa de Carbureto, que desconheço se tem ou não. Em compensação, a rua da casa de Carbureto está toda cheia de vasos com plantas que Dida colocou.

Carbureto mora nesta casa com duas das filhas mais jovens que teve com Dida, sua segunda mulher. Dida faleceu no dia 13 de fevereiro deste ano, 2013, chegando à fase final da pesquisa. A morte dela ocorreu, justamente, na quarta-feira de cinzas que acabou com o carnaval deste ano. No enterro dela, uma comissão comovida, dentro da qual alguém levantava o estandarte da Tribo de Carbureto, acompanhou o carro fúnebre até o cemitério. Os

Tupynambás estiveram presentes também na hora da sepultura, momento acompanhado por Jurandir com o toque da gaita, a petição de mestre viúvo.

Dida teve, desde que a conheci, constantes achaques, passando parte da duração da pesquisa no hospital. Era diabética, tinha problemas no coração e lhe foram extirpados dois tumores do abdômen. Estava com quarenta e nove anos envelhecidos por uma vida sem comodidades, muitos filhos e uma saúde fraca. Dida era, porém, uma mulher forte, sem pudor nenhum na hora de falar de assuntos privados. Os vizinhos riam com sua franqueza. Sempre foi carinhosa e comunicativa comigo. Quando não estava internada, costumava estar na sala de casa, de porta sempre aberta para a rua, ou no terraço da venda, tomando conta das crianças do bairro, fossem ou não de relação consangüínea (FIGURA 8).



FIGURA 8: À direita da imagem, Dida sentada; Granpola em pé e eu com caderno, conversando com outras mulheres do bairro.

Contava que ela chegou a Mandacaru com quatro anos, vinda do interior da Paraíba, de Serraria, e que o padrasto e os irmãos dela já dançavam nos Índios de Pelé. Lembrava de ver desde muito nova Carbureto dançando. Falava com orgulho da carreira do marido na cultura popular: “Ele montou aquela e essa outra Tribo”, explicava repetidamente. “Teve um ano que todos choramos, minha filha, porque Carbureto pegou o vermelhão e ainda assim desfilou se arrastando nos Índios. Ele tem verdadeira paixão por isto.” Mas ela tem sofrido com o caráter de Carbureto como marido. Recentemente, tinha se separado dele, indo morar na casa de uma das filhas. Não era comum vê-la dançando nos Índios. Na época dos ensaios, era encarregada de preparar copiosas refeições para os participantes, que no tempo do carnaval chegam a ser três por dia.

Junto com Carbureto moram as duas filhas mais jovem: Maria, de dezoito anos, e Granpola, de quinze. Nos ensaios da Tribo, Granpola ora pega o ganzá, instrumento que ela prefere, ora dança ajudando na organização do cordão dos dançarinos. Maria tem uma função similar, sendo que já vi esta última dançando com a bandeira. Nunca as vi tocando outros instrumentos. No entanto, Granpola assistia, no início das minhas visitas à Tribo, as oficinas de gaita que Jurandir ministrava. Dizem, ainda, que o irmão as ensinou a tocar o "elu", instrumento membranofone usado no terreiro. Este é China, de quem há quem diga que teria sido o grande continuador de Carbureto. Quando comecei presenciar as aulas de Jurandir, ele ainda morava na casa junto com as irmãs, e era bem atento e disponível tanto às aulas quanto às minhas perguntas acerca da tradição das Tribos Indígenas. Falou de Carbureto "É por isso que meu pai se orgulha de ser mestre. É porque faz muita coisa bonita!" (China, Diário de Campo, 9/7/2011). Pude ver como, este filho do mestre, tocava gaita, bombo e ganzá além de saber colaborar com outros aspetos da agremiação.

Passou um tempo sem ver China, até que fui visitar o terreiro que Maria e Nega frequentam, chamada por elas que perceberam o meu interesse pelo lado religioso que começavam a mostrar. China, com dezessete anos, me contou que saiu de Mandacaru para proteger sua vida, pois estava sendo perseguido de morte por certa facção. No terreiro, onde estava morando, refugiado, ele era um dos tocadores.

Maria, de dezoito anos, não concluiu a escola, embora durante o tempo que tenho acompanhado a vida delas estava indo intermitentemente. Granpola, que estava cursando a 6ª série este ano, quando completou os quinze, parecia gostar de estudar e até me disse, em algum momento, que queria ser professora ou enfermeira no futuro. No entanto, com os problemas de saúde de Dida, a mudança de Maria para outra escola, o medo da violência no bairro e outros fatores, nos últimos meses, rara vez frequentaram aula. Nessa época, Carbureto também foi internado várias vezes por causa de paradas cardíacas, ataques de cirrose e outros problemas de saúde. É por isso que, por enquanto, as filhas estão tomando conta da casa e da venda (FIGURA 9).



FIGURA 9: Granpola (no centro) e Maria (à direita) junto com Valdenha, amiga e vizinha do bairro.

Maria e Granpola estão muito presentes em todas atividades que envolvem a agremiação carnavalesca que o pai preside. Maria é quem representa Carbureto, na ausência deste, nas reuniões da Federação Carnavalesca, e Granpola, como já disse, foi uma importantíssima transmissora do conhecimento de Carbureto nesta pesquisa. Elas organizam, ajudam a preparar os ensaios e a criar as fantasias. Nos dias do carnaval estavam muito emocionadas e excitadas, tanto no dia do desfile dos outros grupos, quanto no dia em que Tupynambás se apresentou. As duas dançaram, no desfile, em primeira linha da comissão da frente.

Careca, de vinte e dois anos, filho de Dida e Carbureto anterior a Maria em ordem de idade, frequenta pouco a Tribo e a casa da família, apesar de morarem uma rua vizinha. Na época do carnaval, porém, ajudou na criação dos capacetes maiores e procura do material para as fantasias. Amenina que é mãe dos três filhos dele, um menino mais velho, que deve ter cinco anos no máximo, e duas meninas menores, sim estava normalmente na venda ou na casa com Dida. Todos eles dançam na Tribo e participaram no desfile, Careca como baliza e o resto, dançando.

A sucessiva, por ordem de idade, é a que responde por Nega. Nega deve estar ao redor dos vinte e cinco anos e padece de obesidade. Está casada com quem foi seu primeiro namorado e juntos têm a Kelly, que completou oito anos em 2012. Eles três formam um núcleo familiar aparentemente mais tranquilo que o resto, Dida, Carbureto, Maria, Granpola, Careca e Nina, que declaram ter muitos conflitos. Estes conflitos são refletidos no trato ríspido que se dedicam. Porém, Nega e o marido tratam-se com carinho e mostram um cuidado especial pela filha. A Kelly é uma das crianças com que mais relação tive (FIGURA 10). Porém, rara vez vejo a Nega, que costuma estar em casa ou no terreiro, segundo o que as irmãs dela me comunicam. Ela, como outras mulheres da família, não trabalha fora de casa. O

marido tem uma forte ligação também com os terreiros de candomblé e umbanda e costuma passear com um cachimbo na boca.



FIGURA10: Em primeiro plano, Kelly. Maria e Carbureto, atrás, com a Kombi da família.

A primogênita de Carbureto e Dida foi doada. Nina é, portanto, a mais velha do casal (FIGURA 11).



FIGURA 11: Nina com ganzá durante um ensaio do grupo

Com vinte e sete anos, é mãe de Hélio, de aproximadamente onze anos e companheira, na atualidade, de Amoré⁵⁸. Nina teve Hélio em uma relação anterior. Uma vez estava conversando sobre chá de plantas com a mãe dela e contou como tentou abortar. “Mas olha como este bicho é ruim que, ainda assim, nasceu!” Eu fiquei espantada, contudo comprovei como esse comentário não tinha um ápice de dramatismo, mas, muito pelo contrário, resultou cômico. Em outras ocasiões vi o cuidado que Nina tem pelo filho. De Nina a mãe diz que “só falta o pinto para ser homem” e que vai ser ela quem dê continuidade à tradição dos índios. Nina trabalha, uma vez por semana, limpando uma casa próxima ao bairro de Bessa, na praia.

Nos ensaios da Tribo, Nina costuma ser a porta-bandeira. Todavia, este ano desfilou no carnaval como matadora. Junto com Amoré e Hélio, constituem três pilares importantes da Tribo. Hélio está agora com onze anos e já toca todos os instrumentos, inclusive a gaita. (FIGURA 12).



FIGURA 12: Hélio treinando bombo na Tribo.

Sobressai na dança desde bem pequeno e costuma liderar as atividades da Tribo Indígena entre as crianças. Mas tem outro menino um pouco mais novo que Hélio que, diante da permissão ou da ausência deste, domina os instrumentos e a luta nos momentos prévios aos ensaios. Este menino é Geifferland, filho de outra relação de Amoré (FIGURA 13). Hélio, Geifferland e Nina também colaboram na criação das fantasias, comandando e organizando o

⁵⁸ Este é o nome com que Gilson Pereira Silva, associado também da ACRIT segundo o estatuto, é conhecido popularmente.

povo menos experiente. Contudo, é Amoré, principalmente, a pessoa que eu vi conceber e realizar as fantasias, com grande paciência, ao longo de vários meses, longe dos olhares dos outros. Já saiu várias vezes como feiticeiro, mas nesse ano, não sei se por briga com Carbureto, desfilou como matador. Outra das tarefas que vi Amoré desempenhar é dirigir a coreografia da comissão da frente.



FIGURA 13: Amoré e Geifferland com a fantasia que o primeiro fez para ser feiticeiro no Carnaval 2013.

Amoré é veterano nas Tribos de índio. Como veremos, foi um dos sócios fundadores da Tribo Tupynambás e conta com orgulho que começou dançar “em Pelé”.

Todos os membros da família de Carbureto apresentados até o momento, assim como o próprio Pelé e a maioria dos mestres de Índios, são declarados e devotos juremeiros. Carbureto, como visto, é líder de uma casa de Jurema. Maria e Nega explicaram sua iniciação por problemas de saúde. Nina e Aimoré têm inúmeros elementos da religião visíveis na residência deles (FIGURA 14). Granpola gosta, mas não o manifesta tão fervorosamente.



FIGURA 14: Detalhe de altar religioso em uma das residências da família de Carbureto.

Foi pela mão da Granpola e da Kelly, neta de Carbureto, que fui, em duas ocasiões, a um terreiro próximo da Tribo, em Mandacaru. Passei parte da cerimônia tentando entender o que acontecia por meio da observação e de perguntas que elas respondiam com o conhecimento que têm e que achei assombroso, tendo em conta que escrevem com dificuldade. Porém dominam uma enorme quantidade de dados, incluindo ritmos, letras de músicas e simbologia.

Quem assina como Carlos André o estatuto da Agremiação Carnavalesca Tribo Indígena Tupynambás, assumindo o cargo de vice-presidente, é o mais velho dos filhos que conheço de Carbureto, e é filho de uma relação anterior. André, como é conhecido familiarmente, tem uma relação sentimental com Silvana de Lima Alves, desde há anos, “a gente se conhece desde criança de brincar nos índios” (André, Diário de Campo, Novembro de 2011). Juntos têm três filhos: uma menina, Kemelly, de dez, e outros dois meninos mais novos.

A esposa de André, além de secretária oficial da agremiação, tem outro papel destacado no desfile: o de carregar a bandeira. Apesar do ano que durou a minha pesquisa não comparecer a quase nenhum ensaio, este ano continuou sendo ela a responsável por essa tarefa de importância no carnaval. André vestiu a capa e o apito de contramestre.

Nara, uma das participantes dos Tupynambáss e de quem falarei mais adiante, observou que existe certa rivalidade entre os filhos de Carureto da primeira relação e os da segunda, em uma competição pela herança da Tribo.

Mantive uma conversa muito interessante sobre cultura popular, tradição e maneira de se viver com André em uma das mesas da venda. Lúcido e atento na conversa, André aportou muita informação sobre a família, a Tribo, e outros assuntos. Segue-se, na íntegra, este trecho de diário, por considerá-lo pertinente como quadro do cotidiano de que venho falando.

24 de Novembro de 2011:

É segunda-feira e vou para Mandacaru com o propósito (solicitado pela mulher de Carureto) de ensinar o mestre a digitar e a escanear com o computador. Quando chego, são dez horas e meia da manhã e tem várias figuras que conheço dos ensaios no cenário: Carureto, esposa, Granpola, Kelly, Careca, Maria e André. Averiguo várias coisas hoje. Ficamos o tempo todo na mesa da barraquinha do Carureto, especialmente o filho e eu conversando, e o resto se movimentando perto, com umas cervejas.

André começa falando que não está muito afim de tomar conta da Tribo quando Carureto, “Deus lhe guarde”, falecer.

Eu: Por que?

André: Porque as crianças não estão motivadas, já não ligam mais com essas coisas, só fazem assistir TV e mexer no computador. Antigamente, os programas da TV para crianças, tinham como prêmios uma bicicleta ou uns bonecos, hoje não; hoje é um computador ou 1000 reais. Aí não motivam as crianças para viver a infância. Incitam a querer isso: dinheiro e dinheiro e isso é o que o povo de hoje quer.

Fala do respeito que tem pelo meio ambiente e pela vida. Trabalha levando o pessoal a trabalhar num frete e reciclando. Em casa tem animais e recicla. Fala do irmão falecido.

André: Hoje estaria com 28. Eu tenho 33. Quando ia falecer me falou que agradecia todas as tapas que eu lhe tinha dado, como irmão mais velho. Ele gostava de viver, gostava da brincadeira, da Tribo; amava as danças; eu fiquei com tudo isso [emociona-se].

Quando fala de como era a Tribo antes fala do “Amor pela camisa, como no futebol. Hoje não, hoje a galera só quer ouvir falar de verba.”

Tem um momento que me pergunta pelas minhas crenças religiosas. Eu explico que fui criada na religião católica, mas que a Igreja tem muitas coisas com que não concordo. Ele fala olhando para o pai “Como a gente, igual...”.

Eu: “Por que me perguntou isso?” Carureto fala que eles fazem sincretismo, que eles trabalham a Umbanda orando. Pergunto pela Jurema e Carureto responde: “Claro que a Tribo está relacionada. Na Tribo TUDO está relacionado com caboclo; ainda não falei para você dessa parte, mas é uma parte muito importante da Tribo” (Diário de Campo, 24/11/2011).

Com André acabo a lista de filhos de Carbureto relacionados com a Tribo. No intuito de seguir uma ordem nesta descrição dos participantes, cuja presença destacou na pesquisa, passo a revisar os membros que participaram na orquestra do desfile de carnaval de 2012.

E começo por Jurandir Dias Pacheco (FIGURA 15), gaiteiro da Tribo, braço direito de Carbureto assim como figura antagônica à do mestre: se Carbureto fosse *Dom Quixote*, Jurandir seria *Sancho Pança*.



FIGURA 15: Jurandir tocando no desfile do Carnaval de 2012.

Diz ser filho natural de Mandacaru, porém, depois de muitas conversas com ele, soube que a mãe a que faz referência não é uma, mas duas: uma biológica e outra de criação. Conheceu a primeira com dezoito anos, mas hoje a visita com certa frequência. Esta mora no bairro dos Novais e é Mãe de Santo da Jurema. Porém, Jurandir apenas participa desta religião quando é requisitado para tocar gaita dos Índios no culto a caboclo. A que ele sempre considerou mãe, e seus filhos conheceram como avó, foi a segunda, e era católica devota e contrária a que Jurandir participasse das brincadeiras do carnaval. O gaiteiro e a família dele moraram com ela em Mandacaru até que faleceu, um ano atrás.

Jurandir diz que teve todo tipo de empregos, mas que agora, com quarenta e nove anos, já não quer mais trabalhar fora de casa. Tenta viver do que ganha como tocador de gaita na Tribo, “que não é muito”, segundo ele, os projetos que a Funjope lhe aprova e algum que outro serviço ligado à construção ou ao turismo. É casado com uma mulher que passa a maior parte do tempo trabalhando como empregada doméstica em outras casas. Esta gosta de assistir os ensaios e as apresentações do índio de quando em quando, porém nunca esteve muito envolvida com a brincadeira pela qual ele “sempre foi apaixonado”. Tem com ela dois filhos: Dodô, de dezessete e Josilene, a quem chamam de Lena, de vinte. Dodô brincava nos índios quando criança, mas parou de dançar. Gosta de música e estava aprendendo tocar a tuba. Dodô é talvez a maior preocupação que eu descobri em Jurandir: preocupam as companhias,

alguns meninos da idade que já tem relação com as facções “E se entrar em contato com uma facção, o cabra já está lascado”, fala Jurandir em segredo. “Eu falo para ele trabalhar se não quer estudar, para se manter afastado dessa peste de mundo em que vivemos. Aqui é complicado, Marta”. Dodô contraiu recentemente leptospirose, único momento em que vi Jurandir perder o brilho irônico que costuma ter. Por sorte salvou-se e hoje está bem. Lena estuda o curso de História na UFPB, é bolsista do PIBIC e participou, durante este tempo, do projeto “Museu do Patrimônio Vivo” que o Coletivo Jaraguá organizou⁵⁹. Este projeto levou a Lena a pesquisar as atividades culturais do bairro. Segundo Marcela Mucillo, coordenadora do projeto e membro do Coletivo Jaraguá, foi a partir da minha pesquisa e das oficinas do Museu, que Lena começou mostrar um interesse crescente pela experiência do pai. Não assiste os ensaios da Tribo Tupynambás porque diz não se dar bem com filhas de Carburto nem com o mundo que envolve aquela Tribo. Gosta de estar em casa, de ler e estudar no computador. Tive conversas muito interessantes com ela acerca da situação do bairro, do que as Tribos significam para este, da questão das facções, da greve da universidade, e de outros temas. Além deles dois, o gaiteiro tem uma filha de uma relação anterior, que mora em Campina Grande e que é formada em direito.

Jurandir é uma pessoa simples com uma fortíssima curiosidade inata. Cada encontro com ele está delineado pelas questões que eu levo para ele (e a que, com grande atenção e reflexão, responde afável), e pelas perguntas que ele dispara a cada momento que o diálogo relaxa.

Conheci-o em julho de 2011, época em que acabava de começar ministrar a oficina de gaita na Tribo Tupynambás⁶⁰. Depois do projeto da Funjope acabar, passei ter encontros semanais na casa do gaiteiro, sempre com este e, esporadicamente, com outros membros das Tribos do bairro. Nestes encontros, recebia lições de gaita entrelaçadas com a história do gaiteiro e das Tribos de Carnaval, assim como muita outra da informação que engrossa este trabalho. Desde que expus, assim que o conheci, o foco principal da minha pesquisa, “como aprendem a música os índios do carnaval?”, Jurandir procura sempre novos exemplos que ilustrem este processo. Cobrou de mim constância na prática da gaita, trazendo espontaneamente lembranças sobre seu processo pessoal de aprendizagem, processo sobre o qual reconhece que não tinha refletido anteriormente. Interroga-me com assiduidade sobre

⁵⁹ Ver nota 18.

⁶⁰ A Oficina de Gaita, proposta por Jurandir, foi selecionada e remunerada pela Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope), realizadora do projeto Oficinas Culturais nos Bairros. <<http://www.joaopessoa.pb.gov.br/funjope-abre-inscricoes-para-oficinas-culturais-nos-bairros/>>. No capítulo sobre a transmissão musical, trago em detalhe o funcionamento da mesma.

meu lugar de origem, desde a política até a comida e, igualmente, sobre como aprendi música. Tem mostrado um interesse forte no andamento do meu trabalho de pesquisa, tanto que confiei para ele cada momento deste processo, compartilhando dúvidas estruturais às quais ele propôs soluções com naturalidade (como a sugestão de “começar falando do carnaval de tradição para explicar os Índios”). Muito envolvido com as três Tribos de Carnaval do bairro, nunca perde a calma ao responder questões que considera importantes.

Costuma falar com nostalgia das épocas passadas, da época de Pelé, tempos em que, diz, o pessoal dançava por paixão, apesar de terem mais impedimentos.

Primeiro a gente se apresentava no Palanque na Beira Rio, na Lagoa ou na Duque de Caxias e de lá ia para o Alto Roger, depois para o Baixo Roger e depois para o Veterano de Cruz das Armas. Tudo no mesmo dia e a pé. No dia seguinte, de duas horas da tarde, já estávamos na rua de novo. Era brincar os três dias de Carnaval. No último dia, quarta-feira de cinzas, o cabra estava morto (...). Então era paixão, hoje os caras só querem saber de grana (Jurandir, Diário de Campo, Maio de 2012).

Ouvi Jurandir e Carbureto discutindo pela presença de um representante das Tribos nas reuniões da Federação Carnavalesca ou outros organismos que tratem de cultura popular. Jurandir é a favor de se informar das situações que podem provocar uma melhora, no entanto, acaba dando a razão a Carbureto quando este, indignado, reclama sobre o fim dessas conversas “Afim! acabam ganhando os de sempre e a gente... Quem se importa pela gente? Você já foi beneficiado? A gente é só humilhada pelos poderes públicos”, reclama Carbureto. Apesar de criticar em certo momento que Carbureto fizesse proselitismo político em atos públicos da Tribo indígena, Jurandir escuta com atenção os discursos do mestre e concorda com muitas das coisas que este aponta. “Carbureto é um cara muito inteligente. Desta área das Tribos todinha, ele é um cara realmente inteligente”, confessa o gaiteiro. Carbureto reconhece Jurandir, por outro lado, como um verdadeiro amigo, o homem em quem pode confiar.

Pelo que escutei eles falarem em uma conversa acerca do projeto das aulas de gaita da Funjope, funcionam até certo ponto como uma comunidade. “Se você vai ser beneficiar pelo que aprendeu aqui com a gente, você tem de beneficiar a gente. Não é assim?!”, disse Carbureto. E Jurandir concordou a respeito de compartilhar o dinheiro do projeto.

Jurandir conta que começou seu percurso nas Tribos de Índio com o pai de Carbureto, que também dançou uma temporada grande nos Índios Guanabara, de Pelé, mas que foi em Tupy-Guarany que começou a tocar gaita no desfile. Passou oito anos tocando lá.

Eu: Porque parou em Tupy-Guarany?

Jurandir: Era muito tempo. Enchi o saco. Quis conhecer outros grupos.

Eu: Na época do Zé Moura era como agora com o André, que o pessoal toca de graça?

Jurandir: Era. Era a mesma coisa falando financeiramente. Mas é o seguinte, Marta. Isso é apenas uma ajuda. A grana que o cara recebe tocando na orquestra dos índios não dá para muito não (Jurandir, Diário de Campo, Maio de 2012).

Faz uns cinco anos que Jurandir toca em Carbureto, todavia, frequenta os ensaios das outras Tribos do bairro também.

Declara gostar de ouvir música por prazer. Diferencia entre a música dos Índios e a música que gosta de ouvir. Diz gostar de choro, da guitarrada, de lambada e de uma maneira geral, da “música antiga”: forro pé de serra, samba de raiz, etc. No momento, está aprendendo a tocar clarinete na Escola de Música de Jaguaribe e já faz um ano que está nesse novo processo de “aprender linguagem musical”. Esta coincidência, a de Jurandir aprendendo a tocar clarinete em uma escola de música paralelamente à minha aprendizagem da música das Tribos, provocou algumas observações. Por um lado, percebi que Jurandir experimenta com o uso do vocabulário e conceitos musicais do meio acadêmico, quando me comunica suas idéias sobre a transmissão da gaita dos Índios. Por outro, chama a minha atenção o fato dele considerar que está aprendendo música por causa de estar aprendendo a ler partitura. Apesar de tocar gaita, zabumba e ganzá tanto Índio, como coco, ciranda e outros, e de ser remunerado por isso, o gaiteiro confessa que “tem problema de ritmo” quando enfrenta música escrita. Aprofundarei nas questões de ensino e aprendizagem no capítulo sobre a transmissão de música nas Tribos.

A respeito dos outros tocadores oficiais da orquestra dos Tupynambás⁶¹, todos estão por volta dos cinquenta anos, se criaram em Mandacaru e contam que começaram nos Índios de Pelé.

Paluca é tocador de zabumba e está bastante presente no entorno da Tribo Tupynambás. Começou aos catorze anos, passou oito em Pelé e foi naquele tempo que aprendeu a tocar. “Pelé disse ‘Vai ser meu tocador’. Comecei a tocar e todos gostavam de como batia. Eu gostava mais de dançar só que dançando não ganhava”, sorri (Paluca, Diário de Campo, Setembro de 2012). Diz que passou um tempo depois em escola de samba. Voltou às Tribos para tocar em Tabajara, de Bastos. Tocou dois anos em Tabajara e já faz seis que toca em Tupynambás. Trabalha como taxista e sempre vai acompanhado do neto dele, que completou recentemente quatro anos e tem lábio leporino. Desde o primeiro dia, fiquei

⁶¹ Digo “oficiais” porque são eles que tocaram nas apresentações do carnaval 2012 e 2013 e/ou participaram da maioria dos ensaios do tempo de pesquisa.

admirada com o feitiço que o bombo exerce sobre este menino (FIGURA 16). Sempre que o avô permite, ele pega a marreta, ou mesmo com a mão, bate na zabumba bem ritmado índio, macumba, ciranda ou coco de roda. A irmã dele, de cinco anos, dança na Tribo também.



FIGURA 16: Em primeiro plano, Paluca e seu neto nos bombos no Carnaval de 2013.

“Zezinho o magro trabalha de caminhão, descarregando mercadoria”, explica Jurandir. Aparece principalmente na época dos ensaios para tocar zabumba no carnaval. Custa-me muito esforço entender o que fala: parece ter alguma doença na garganta. Apenas sei que bebe bastante e que já o vi tocar nas apresentações que o grupo fez de coco de roda e

de ciranda. Infelizmente, faleceu também durante a pesquisa, depois de ter finalizado de redigir o capítulo presente.

José Severino é o terceiro tocador de bombo (FIGURA 17). Chamam-no de Zezinho de Aratu “porque o pai dele pegava caranguejo” conta Jurandir, que conhece ele desde criança⁶². Hoje trabalha com reciclagem de lixo e afirma que sua paixão sempre foi brincar. “Na época que tinha a sede cultural eu ia lá dançar todo sábado”. Aparece no documentário “Que tapuias são vocês”, de José Reinaldo Tavares Souza, declarando que aprendeu sozinho, por graça natural, a tocar o bombo. Toca tambor, atabaque e surdo. O neto de Zezinho dança na Tribo também. Dançou muito tempo em Guanabara, quando Pelé, e também no final de Zé Moura, em Tupy-Guarany.



FIGURA 17: Zé de Aratu em primeiro plano. Tocando com ele, Paluca, seu neto e vizinho no ganzá.

Os ganzás tocaram nas mãos de dois primos de Carbureto. Estes já participaram nos desfiles do carnaval, não só como tocadores de ganzá, mas também como fiscal, matador ou outros cargos. Oficialmente, José de Arimateia Pereira, conhecido por Telo, assinou os documentos da Tribo como Diretor de Patrimônio, cargo responsável pelo material da Tribo. As filhas e os netos dele participam também na Tribo Tupynambás (FIGURA 18).

⁶² Aratu é o nome de um tipo de caranguejo muito consumido no litoral do Nordeste.



FIGURA 18: Telo, filhas e netos com o ganzá que tocou no desfile de 2012.

O irmão dele, que tocou o segundo ganzá no carnaval de 2012, na época dos preparativos, ajuda também na organização da Tribo junto com o filho dele, duns dezesseis anos. Ambos participam tanto da Tribo de Índio quanto do terreiro de Jurema.

O mesmo homem que toca o triângulo em Tupynambás toca na Tribo Tupy-Guarany. Mas não tive oportunidade de falar com ele.

Os outros participantes são, na maioria dos casos, vizinhos do bairro, muitos deles consangüíneos de algumas das pessoas de que falei neste capítulo.

Em casos mais raros, os participantes vêm de outros bairros e de outras Tribos para dançar ou tocar nestas. É o caso, por exemplo, dos irmãos do bairro do Cristo, dois jovens que provêm da Tribo Pele Vermelha e que quiseram abrir campo e fazer experiência nas Tribos de Mandacaru. No desfile, um deles foi matador e o outro dançou na comissão da frente.

Encerro este capítulo falando de uns participantes um tanto diferentes dos que até agora estudei⁶³. Estes participantes vêm de “fora” do mundo descrito até agora e é

⁶³ Decidi não fazer uso do termo *ad hoc*, usado por Thomas Turino (1993, p.59) e adaptado por Climério Santos na sua dissertação sobre os caboclinhos de Recife (2008, p.109), por entender que não responde ao sentido aqui pretendido. Eu diferencio estes participantes dos outros por serem considerados “estrangeiros” do universo das Tribos, e não por “participarem esporadicamente”. Seria difícil identificar os participantes *ad hoc* nos grupos pesquisados já que, como falei, é muito comum entre os membros das Tribos visitar outras Tribos e, portanto, ensaiar intermitentemente.

interessante que este “fora” é definido, espontaneamente, pelos membros de “dentro” do universo descrito: os meninos do Cristo, provenientes de outro bairro, não são considerados “de fora”. No entanto, vários destes participantes também são originários de outros bairros de João Pessoa.

Gláucia Lima conta que na sua infância, no bairro da Torre, as Tribos Indígenas a maravilhavam com os enormes cocares e exótica sonoridade. Foi isso o que a levou a convencer a sua amiga Nara Limeira a participar de uma Tribo Indígena três anos atrás.

Gláucia Lima é cantora e trabalha também como funcionária pública. Desde o início de sua relação com a Tribo, tem contribuído bastante com esta. Na época prévia ao carnaval, Gláucia comparecia como um membro mais para ajudar com a elaboração das fantasias, colocando o carro dela à disposição dos membros quando precisavam se deslocar para a compra do material. As vezes que Dida era internada no hospital, as filhas dela me contavam que Gláucia ia visitá-la e que sempre levava algum brinde. Outra iniciativa que teve foi a de fazer uns bonecos de pano simulando uma Tribo indígena em miniatura. Após o sucesso da exposição dos bonecos no Espaço Cultural da cidade, com motivo do dia do índio, a artista realizou oficinas no bairro, com o patrocínio da Funjope, para ensinar às mulheres como elaborá-los.

Nara Limeira é formada em letras, área em que também realizou o mestrado, e hoje em dia é funcionária pública. Conta que sempre gostou de fazer pesquisa em cultura popular e que foi isso o que levou ela a montar, junto com Marcela Muccillo e outros colegas especializados neste campo, o Coletivo Jaraguá. Durante bastante tempo, Nara desenvolveu vários projetos sociais em Mandacaru e, foi graças à sua familiaridade com os vizinhos do bairro, que ela e Gláucia escolheram a Tribo Tupynambás. “Estávamos em uma apresentação da Tribo de Carureto no Ponto Cem Réis quando fomos perguntar para o mestre se podíamos participar dos ensaios. Ele confirmou na hora e logo começamos a ensaiar.” (Nara, Diário de Campo, Outubro de 2012). Nara costuma ir para os ensaios acompanhada pelo companheiro dela, Naldinho Braga. Este, além de músico e compositor, está interessado em fazer seu projeto de doutorado sobre as Tribos indígenas carnavalescas. Admirador desta manifestação, confessou que já se inspirou na música das Tribos para alguma composição dele, e que Jurandir colaborou na gravação de algumas de suas músicas. “Não tem percussionista da academia que consiga tocar o ritmo dos índios! É muito complicado!” costuma dizer Naldinho (FIGURA 19).



FIGURA 19: As participantes “de fora” com outros colaboradores das Tribos Indígenas Carnavalescas. De esquerda à direita: Naldinho Braga, Colorau, Gláucia Lima, Nara Limeira, Marcela Muccillo e Pablo Honorato na saída do desfile de 2013.

Marcela de Oliveira Muccillo, devota das manifestações de cultura popular, uniu-se às suas amigas na experiência de fazer parte da Tribo de índio de carnaval. No entanto, e devido a que o companheiro desta ocupava na época o cargo de máximo responsável na Funjope na divisão de cultura popular, Marcela parou de brincar com receio de suscitar o ciúme das outras Tribos. Em 2012, portanto, fomos três as participantes “estrangeiras” no desfile do carnaval da Tribo Indígena Tupynambás: Gláucia, Nara e eu (FIGURA 20). Não fui eu, mas os próprios participantes, que me catalogaram neste grupo. Entendi logo que éramos consideradas da mesma condição pelo tratamento que nos davam: as melhores fantasias, dentre o cordão de dançarinos, foram destinadas para nós, mas também certa distância, ou cortesia, no trato. Por mais que eu repetisse, em várias ocasiões, que conheci a Nara e a Gláucia nos ensaios da Tupynambás, os membros do grupo se referiam a elas como “suas amigas” quando falavam comigo, e insistiam em que estivesse junto com elas. Assim, tanto nos ensaios como no desfile, Nara, Gláucia e eu fomos colocadas sempre na mesma fila e éramos chamadas de “doutoras” por quem não sabia nossos nomes.



FIGURA 20: Em pé, Nara, eu e Glaucia. Acororado, o Mestre Carbureto no desfile de 2013.

2.6. Os ensaios de duas Tribos Indígenas Carnavalescas de Mandacaru: Tupynambás e Tupy-Guarany

2.6.1. Começo e definição dos ensaios das Tribos

Entendo o desfile do carnaval como objetivo culminante do grupo, incentivo principal para o funcionamento das agremiações, enquanto os ensaios aparecem como momentos em que a brincadeira ganha a significação completa. Com base nesta asserção, estudarei, nas páginas seguintes, o devir dos ensaios como espaços de organização, transmissão e desenvolvimento da Tribo Indígena Carnavalesca.

Os ensaios nas Tribos estão marcados para acontecer a partir do mês de setembro. Isto é a teoria. A prática em Tupynambás nestes dois ciclos de convívio (2011-12 e 2012-13) é que começam em outubro. No ano passado ainda, os vários falecimentos de vizinhos do bairro levaram a atrasar mais um pouco o começo da época Pré-carnaval⁶⁴.

Era o mês de outubro quando eu comecei ir assiduamente todo sábado de manhã, a Mandacaru, assistir a oficina de gaita de Jurandir. Um dia chegou a notícia esperada de que, finalmente, naquele sábado começavam os ensaios.

Carbureto liga o microfone e fala para a comunidade que, como mestre..., fica cancelado o início dos ensaios por causa do falecimento duma das filhas do companheiro Barroca. Causa sentimental. Pede compreensão (não vejo ninguém no bairro além de nós, o resto devem estar nas casas) A música de fundo que colocam é brega. Acácio, se chama. (Diário de Campo, Outubro de 2011)

Durante três sábados seguidos, os ensaios foram cancelados por causa da morte de algum vizinho.

Finalmente, no dia do primeiro ensaio, anoto:

Dia 5 de Novembro de 2011

Vai ser o primeiro ensaio. Mostraram-me as fantasias que estão fazendo. “Tudo é artesanal e muito do material usado é reciclado”, explicam. “Por que dedicam tanto tempo e dinheiro?” Pergunto. “Por amor. Porque é coisa de sangue, os avôs já faziam”, respondem.

Eu: “Por que as velas acesas?”

Ele (genro de Carbureto, fazedor das roupas): “Espiritualidade. Candomblé. É Caboclo.”

Na rua, um grupo de crianças toca alfaia e gaita (neto de Carbureto) comandados por um senhor mais velho, com o peito sem carne, que toca a alfaia (Zezinho, chamam). Todos me falam para eu dançar. “Não sei dançar”, digo. Mas eles respondem que para isso os ensaios. As meninas ligam o som da caixa e as crianças continuam tocando mais desorganizadas. Jurandir brinca: “No Alto do céu, aqui ninguém morre!” Tocam. Carbureto e Zé Dias, os bombos. A filha, Maria, o ganzá. Jurandir, no microfone, a gaita. Uma criança ao pé, no chão, tenta acompanhar com a zabumba e quase consegue. Às vezes tem que parar, ri, e continua tentando. [Será que é melhor escrever depois e integrar-me agora?]. Barulho. Colocam uma gravação da Tribo no alto-falante. Tem vários homens que espontaneamente dançam atrás do resto (não sei se são do grupo). Outros pegam o bombo e acompanham a gravação com a batida. Cada vez mais chegam mais pessoas. Em todo ensaio, Carbureto sorteia algo. Avisa que o próximo celular vai ser para quem dançar hoje. Carbureto está mais sorridente que nunca. Dá três

⁶⁴Luciana Prass faz uma divisão das épocas do carnaval: pré-carnaval ou tempo de preparação do carnaval, que iria de outubro até fevereiro; o Carnaval em si, que é em fevereiro e o pós-carnaval: março até setembro (PRASS, 2004: 27).

apitos para começar e com o apito indica os movimentos. Vou dançar (Diário de Campo, 5/11/2011).

Os ensaios não constituem um exercício exato do que irá acontecer no desfile do carnaval. Nos ensaios a dança tem mais diversidade nos passos, porém menos movimentação, no sentido que o cordão de dançarinos não sai do lugar. Chegando o dia do carnaval eu soube que só três dos passos que fazíamos no ensaios iam ser usados no desfile. Certas figuras como o feiticeiro ou os espiões não participam dos ensaios (as pessoas que representam estes personagens sim, mas não o papel exato que vão representar no desfile).

O limite entre o início e o final dos ensaios, a divisão entre o cenário de vida visto neste capítulo e a brincadeira em si, é marcado pelos apitos do mestre. Vou me centrar no que acontece fora dos apitos, ou seja, no contexto em que os ensaios acontecem.

2.6.2. Os ensaios das Tribos Carnavalescas de Mandacaru

Descendo a ladeira que vai dar no local da Tribo Tupynambás, a proximidade da Tribo é sentida pelo som cada vez mais forte, que normalmente nos Tupynambás é projetado pela caixa de amplificação que reproduz uma gravação do grupo. Em Tupy-Guarany, porém, costuma ser a própria banda a que treina antes de começar o ensaio. O começo está marcado para acontecer por volta das 19h, mas sempre começam mais tarde. É de noite e com a proximidade do natal, algumas luzes enfeitam as casas. Uma luminária foi colocada de propósito por Carbureto no cruzamento de ruas onde a Tribo Tupynambás ensaia (FIGURA 21).



FIGURA 21: Os membros do grupo colocando a lâmpada na rua para o ensaio.

No bar, alguns dos integrantes da Tribo tomam bebidas e as crianças brincam ao redor. Os instrumentos são tirados do armazém muitas vezes pelas próprias crianças, para tocá-los sem se incomodar com o som dos alto-falantes (FIGURA 22). As filhas de Carbureto trabalham no bar, com ocasional ajuda dele próprio, enquanto Dida prepara o jantar para todos. Na porta do local que serve de bar e de depósito para o material da Tribo colocam uma mesa com frutas e bebidas onde, costuma ser Nina, servem cana e outras bebidas alcoólicas para os vizinhos. Do lado, Granpola e Maria cuidam do churrasco. Os homens, alguns bêbados, conversam a gritos e é difícil entender o que falam. Eu costumo ficar perto de Jurandir ou das crianças. Jurandir às vezes aproveita esses momentos entre ensaios para responder minhas perguntas, conversar ou me dar aulas de gaita.



FIGURA 22: Crianças tocando e brincando nos momentos prévios a um ensaio.

De repente, os apitos de Carbureto indicam que é a hora de formar o cordão. As crianças não parecem ligar muito até os apitos se repetirem e o próprio Carbureto ou algum outro membro da família chegar perto e vociferar a ordem (FAIXA 005 e 006 do DVD anexo: mostram as crianças brincando e tocando nos momentos anteriores ao ensaio dos Tupynambás). Então a gente se coloca no meio da rua que fica na frente do local. Carbureto fica alertando os carros do movimento enquanto as filhas organizam o cordão em filas. As crianças se colocam na frente, a porta-bandeira (nos ensaios Nina ou Maria) fica no meio e logo atrás dela nós, a maioria mulheres. Atrás da gente os homens, que não são muitos nos ensaios e muitos deles estão bêbados, e do lado deles a orquestra. Os músicos revezam-se nos instrumentos nos ensaios e dá-se uma troca constante entre músicos das distintas Tribos do bairro (Jurandir cede a gaita para Peu, de Tupy-Guarany, Jurandir pega o bombo, vem o rapaz do triângulo que toca em Tupy-Guarany, Granpola pega o ganzá, que depois passa para o Gordinho, que toca a gaita em Guanabara, e assim vai). Até o apito é revezado: às vezes, e cada vez com mais frequência devido ao estado de saúde de Carbureto, vem André-Bideca,

mestre de Tupy-Guarany, apitar os ensaios de Tupynambás. Isto faz com que muita mais gente participe do ensaio, já que outros daquela outra Tribo vêm com ele. O único instrumento que toca no microfone é a gaita (FAIXA 007 do DVD anexo: mostra início e desenvolvimento de um ensaio em Tupynambás).

Muita gente assiste o ensaio, em pé e sentados. Mulheres, crianças que fogem dos braços dos adultos e se perdem entre as pisadas dos dançarinos e membros das outras Tribos vizinhas assistem com atenção. Algumas das mulheres que assistem me contam que até faz pouco tempo também dançavam, mas que deixaram quando ficaram grávidas. Ainda grávidas algumas dançam e outras parecem não conseguir ficar quietas e dançam do lado com as crianças no colo.

As pessoas ficam descalças para dançar argumentando que tem de se habituar para o desfile: "Já viu índio com pé calçado?!"

No fragmento seguinte, extraído do Diário de Campo a dia 25 de Novembro de 2011, descrevo o primeiro ensaio em que assisti a dança da morte. Foi em um ensaio na Tribo Tupy-Guarany. À diferença de Carureto, Mestre André-Bideca dedica muito tempo a ensaiar esta parte da manifestação que para muitos é o coração das Tribos indígenas carnavalescas de João Pessoa. Como narrarei com mais atenção, as crianças do bairro brincam de “dança da morte” além dos ensaios, acompanhando eles próprios com os instrumentos. Mudando o “ritmo do índio” para o de “macumba” quando devido.

Já variaram de passo para um mais estendido; cruzam os pés por trás e dão um pulinho com o pé do sentido para o que vão se encarar. Os passos são dados nas batidas fortes do bombo. O pulinho coincide com a batida mais leve do bacalhau. Começam os giros. Mesmo passo mas girando sobre o próprio eixo da pessoa. O mestre vai dum lado para outro, dando a todos a oportunidade de tê-lo perto como referência. Não fala nem grita; só apita. Igual que nas outras Tribos, o ensaio não tem pausa. Tem umas quinze pessoas assistindo o ensaio. Tem bebê que dança no colo da mãe ou da tia. Um menino fala para outro “- Está errado! - Assim? - Assim!” Um traz as facas, apenas três ou quatro. Todos querem elas, mas só os mais velhos (17 anos mais ou menos) usam. Bideca fala algo para outro jovem que assiste o ensaio sentado com fones de ouvido e este vai logo juntar-se aos músicos e pega um bombo. Depois de um passo mais calmo vem um onde se pula, muito mais enérgico. Tem quem grite, gerando mais energia. Começam a haver "mortes" (coisa que ainda não tinha visto); "morrem" as crianças de facadas 'carinhosas' e ficam no chão. A música está bem animada. Todos os músicos com a exceção de Jurandir e o do triângulo são adolescentes. Os que têm a faca são mais virtuosísticos na dança. Hoje percebo mais que nunca como é uma brincadeira. Se divertem muito (...). Passo virtuosístico: abre de pernas, agacha, abre e para outro lado e agacha e entre um e outro, gira 360 graus. Um menino que me observa divertido o tempo todo me indica para olhar para outro que dança virtuosisticamente. Restam poucos em pé. [As meninas olham como escrevo enquanto descansam]. A faca bate

ritmicamente no chão. O público, do qual faço parte, também se diverte muito. Só restam dois, o mestre e o cabeludo (pois todos os outros já "morreram"). Se aproximam gritando. Todos observam com atenção. 'Morrem muito bem', segundo as opiniões que escuto. Acaba aí e apitam. (Diário de Campo, 25/11/2011)

Os ensaios de Tupy-Guarany acontecem no pavilhão que as casas das filhas do falecido Zé Moura compreendem. Durante estes, uma legião de crianças corre livre pelo espaço, enquanto os adolescentes tocam os instrumentos ou conversam. Lá é proibido o consumo de álcool e cigarros durante as atividades da Tribo. Este grupo está localizado em um dos lugares mais perigosos de Mandacaru, a Rua do Porto, e como consequência, os participantes vivem com a ameaça constante da violência armada.

No final do ensaio em Tupynambás, Carbureto pega o microfone e faz um discurso sobre a morte de um dos vizinhos. Reza um pai nosso e pede respeito e luto. No final anuncia que depois do treino haverá um Bingo. Incentiva às pessoas a participarem dos ensaios, prometendo mais sorteios e a presença no carnaval. No final de cada ensaio, o Bingo e o feijão ou a sopa preparada por Dida são os protagonistas da festa.

2.7. Agremiações Carnavalescas Tribos Indígenas: economia, burocracia e relações com os poderes públicos

Nesta seção vou tratar das questões que afetam a organização da Tribo desde um ponto de vista logístico. Começarei pelo que o mestre Carbureto explica quando é interrogado sobre como fazer para criar uma Tribo.

Eu: Imagine, se você quisesse ensinar alguém a montar uma Tribo. Como...?

Carbureto: Não tenho o que ensinar não. O que eu diria é que o cara tem de ter coragem, reunir um grupo bom, se realmente estiver interessado no assunto, né? Oferecer alguma coisa. Que faça com que aquele pessoal adira ao movimento. Cativar um e outro, ser bastante humilde. E aí o cara monta a Tribo com a maior tranquilidade. Agora a responsabilidade é muito grande. Tem que ter responsabilidade com prefeitura, responsabilidade com fulano e com sicrano. Se você monta na porta de um ou de outro ou na rua mesmo... Se você passa a ter um compromisso com os poderes públicos, ela fica difícil.

Eu: Por quê?

Carbureto: Em termos de documentação.

Eu: E como é que funciona isso tudo?

Carbureto: Exatamente. Em termos financeiros. Se você não tem condições financeiras próprias, você tem que manter ela pensando na ajuda financeira do estado ou da prefeitura. Criação de projetos. E aí vem documentação, e responsabilidade... Tem hora que o cara fica doido!

Eu: Imagino. Como é que é esse negócio de documentos?

Carbureto: Você tem de ser registrado na receita municipal, estadual, federal. Tem que criar um estatuto. Tem que criar uma diretoria. Quando

você vai receber uma ajuda financeira você tem que prestar conta. Que é o pior que tem a prestação de contas... Menina! É sinceramente um inferno! (Diário de Campo, 3/7/2012).

A parte estritamente burocrática destas agremiações é consequência, principalmente, da necessidade financeira. Mas não foi sempre assim já que, como narrado pelos participantes, antigamente os próprios membros subvencionavam, como podiam, os grupos e, portanto, naquela época não era preciso esta documentação. Prova disso é que a Tribo Tupynambás não foi, até o ano 2004, registrada oficialmente, como mencionado no próprio Estatuto.

O primeiro passo desta burocracia, segundo o narrado, é registrar o grupo por meio de aquilo que chamam de Estatuto.

Jurandir e André-Bideca insistiram em que o estatuto é como o registro da pessoa, é a documentação.

Eu: Mas o estatuto não mudou desde o início? Eu sei que Tupynambás foi fundada em 1936, não é? Então, desde a criação dela o estatuto não mudou? Ou quando Carbureto, por exemplo, pegou o estatuto ele mudou?

André-Bideca: Não, muda não. Pode mudar não.

Jurandir: Porque é a tradição. A tradição não muda. Ela vem de lá atrás. (Jurandir e André-Bideca, entrevista concedida em 5/7/2012)⁶⁵

Os documentos que Carbureto me mostrou como estatuto da Tribo Tupynambás, compreendiam informação meramente administrativa e, no máximo, histórica (FIGURA 23).



FIGURA 23: Documento mostrado como Estatuto da Tribo Tupynambás.

Deste modo, no estatuto assinado por Carbureto no dia 16 de Janeiro de 2007 é efetuado em termos legais o registro da Tribo Indígena Tupynambás como Associação

⁶⁵Incluo estes diálogos porque acho interessante como a defesa da tradição faz que os argumentos sejam, em muitos momentos, contraditórios.

Cultural e Recreativa Índios Tupynambás, abreviada nas siglas ACRIT. Diz assim “a ACRIT foi fundada em 05 de Agosto de 1936 e é uma sociedade civil, de direito privado, sem fins lucrativos, com fins culturais, com sede provisória à Rua Augusto Trindade n.42”. Mais adiante, oficializa a diretoria da associação e, nos parágrafos seguintes, faz menção aos deveres e aos direitos dos sócios.

Na mesma pasta que me entregaram como estatuto, contendo o documento recém citado, aparece a “Ata de constituição, eleição e posse da Associação Cultural e Recreativa Índios Tupynambás”, assinada sobre a data de 1 de setembro de 2005 por todos os associados⁶⁶. Nesta, diz-se que “Para a condução dos trabalhos, foi escolhido o Sr. José Ferreira de Araújo, à unanimidade, que nomeou a Sra. Silvana de Lima Alves para secretariar a assembleia”. Como vimos, Silvana é esposa do filho primogênito do Mestre Carbureto, referido no texto oficial pelo nome de registro, José Ferreira de Araújo. Consta como vice-presidente, Carlos André Ferreira de Araújo, filho de Carbureto e, como segunda secretária, Maria da Penha Pereira da Silva, uma das filhas mais jovens do mestre. Como diretor social, Wagner Pereira, e como diretor de Patrimônio, José de Arimateia Pereira, conhecido por Telo, primo do mestre.

A lista de concorrentes aos cargos da Direção de Diretoria Executiva foi apresentado aos presentes que, por aclamação, elegeram unanimemente os pretendentes. Por fim, foi empossada a nova direção formal para a Direção Executiva. Para o Conselho Fiscal, foram apresentados os Srs. Marcos Antonio Pereira, Gilson Pereira Silva e José Macário da Silva⁶⁷ (Ata Constitucional da ACRIT).

No início do texto da ata de constituição, explicam que a agremiação não possuía, até o momento, registro oficial. É o filho de Carbureto, Carlos André, quem chama a atenção sobre este fato:

Antes de iniciar a leitura do estatuto, o Sr. Carlos André Ferreira de Araújo, ressaltou o fato de que a agremiação foi fundada ainda no ano de um mil novecentos e trinta e seis (1936), sendo que até a presente data não possuía registro da sua fundação, o que ora se recupera nesta reunião histórica. Ademais, registra o esforço e a dedicação de Sr. José Ferreira de Araújo, popular e carinhosamente conhecido por “Carbureto”, que dedicou toda a sua vida e os seus esforços para cuidar do renome e do estandarte desta agremiação que ilustra o carnaval pessoense (ATA CONSTITUCIONAL DA ACRIT).

⁶⁶A maioria dos nomes que assinam o documento são de familiares de Carbureto, mais conhecidos pelos apelidos do que pelos nomes civis.

⁶⁷Gilson Pereira Silva é conhecido por Amoré e será por este apelido, de uso familiar, que me referirei a ele.

Este registro oficial da Tribo, como deixam entrever as palavras de Carbureto no início da sua fala, responde à necessidade de sustentar a Tribo financeiramente. Partimos do pressuposto de que a maioria dos donos das Tribos não pode manter, por condições próprias, uma agremiação como esta. Deduzimos, pelas falas dos responsáveis em distintos âmbitos do carnaval e da bibliografia consultada, que o problema financeiro é uma constante desde tempos remotos.

Na atualidade as Tribos de Carnaval, como outras atividades culturais de que, mesmo os brincantes das Tribos, participam, funcionam a partir de projetos subvencionados pela prefeitura. A Funjope, Fundação Cultural de João Pessoa, criada em 1995 e subordinada à Prefeitura, é mencionada em quase todas as conversas que tocam a realidade das Tribos Indígenas Carnavalescas.

Em 2012 cada uma das onze Tribos que desfila no Carnaval Oficial da cidade recebeu dez mil reais para cobrir as necessidades da apresentação do Carnaval. A ajuda econômica que estes projetos proporcionam tem, como contrapartida, dois fatores que desgastam e cansam os donos das Tribos: os atrasos e/ou a insuficiência dos pagamentos e a prestação de contas. Com o tempo, as despesas aumentaram e hoje, na maior parte das Tribos, os músicos da orquestra ganham uma média de trezentos ou quatrocentos reais por apresentação. Um capacete dos grandes supõe um gasto de mil reais, segundo as informações que os membros das três Tribos de Mandacaru me comunicaram.

No cachê da apresentação está incluído também o ônibus que os transporta até a Avenida Duarte da Silveira. Esta é uma das razões pela que os donos dos grupos reclamam. Porque eles têm de colocar o dinheiro do transporte (entre outros) por adiantado e depois esperar que chegue a ajuda da Funjope.

Carbureto critica a Funjope por não tratar a todos os artistas por igual “Por que colocam esse Gilberto Gil no palco grande, com uma infraestrutura descomunal, e a gente, que faz a cultura de raiz, em um palco pequeno que não tem condições nenhuma?” (Diário de Campo, Julho de 2011).

Pelo lado da Funjope, tanto responsáveis atuais como Eliane de Egito ou Pedro Osmar⁶⁸, quanto os passados, como Pablo Honorato, asseguram que eles têm tentado facilitar ao máximo o trabalho dos donos.

Tem outros organismos e personalidades particulares, como o Coletivo Jaraguá⁶⁹, criado recentemente, que estão tratando de melhorar esta situação. Assim, esta fundação

⁶⁸ Pedro Osmar pediu sua demissão na Funjope no dia 28 de Novembro de 2012, depois a entrevista que aparece neste trabalho.

ofereceu oficinas de formação para agentes de cultura dentro dos bairros com mais concorrência de manifestações para as Tribos de Mandacaru. “Ligamos várias vezes para Carbureto, para ele mandar alguma das filhas dele vir. Mas ele não aceita a ajuda. No final, foi só Jurandir quem respondeu. A filha dele é uma ótima aluna.” Foi na época em que Carbureto foi internado no hospital. José Reinaldo é outro persistente defensor das Tribos Indígenas Carnavalescas. Recentemente, este realizou um projeto de iniciativa particular, filmando o Carnaval das Tribos, editando os vídeos e entregando cinco DVDs para cada uma das onze Tribos. “O único que pedi em troca é que eles viessem prestigiar aqui, no Espaço Cultural, o lançamento dos DVDs. Compareceu menos da metade das Tribos!” (José Reinaldo, Diário de Campo, setembro de 2012).

Atualmente, a missão da Funjope (concretamente a da sua divisão de cultura popular) a respeito do Carnaval Tradição, como explicado pelos próprios trabalhadores deste organismo (hoje Eliane do Egito, outrora Pedro Osmar), é a de proporcionar a infraestrutura necessária para este acontecer⁷⁰. “O Presidente atual é uma pessoa sensível e, normalmente, aceita as propostas deles. Mas, mesmo assim, reclamam”. Pedro Osmar, hoje responsável pela parte de Cultura Popular na administração da Funjope, está falando dos afiliados à Federação Carnavalesca⁷¹ (Pedro Osmar, entrevista concedida em 20/11/12).

Eis aqui o terceiro pilar do Carnaval apelidado de Tradição. A Federação Carnavalesca é “a união das agremiações em um órgão, criado com o fim de organizar o carnaval pessoense, e encarregado de ‘brigar’ pelas melhoras deste carnaval” (Luzibeto Costa, entrevista concedida em 27/11/12).

Pedro Osmar explicou que a Funjope é responsável pela infraestrutura e a verba. “Mas, são as agremiações que decidem quais são os critérios de avaliação na competição e o regulamento do desfile. Elas propõem, e a gente responde. Este foi o primeiro ano que a Federação Carnavalesca escolheu o júri completo, a petição das agremiações. Anteriormente, elas propunham uns e a Funjope, outros” (Pedro Osmar, entrevista concedida em 13/11/12).

⁶⁹ Ver nota 18.

⁷⁰ Carnaval Tradição é a expressão usada hoje pela maioria dos brincantes das Tribos Indígenas do Carnaval de João Pessoa, pelos organismos de cultura e pela prensa paraibana, para se referir ao carnaval enquanto organizado e subvencionado pela Prefeitura. Marca das políticas de Ricardo Coutinho, que quis revigorizar a cultura tradicional da região, o termo surgiu como contraposição a outros tipos de carnaval da cidade: a Folia de Rua e a Micarua. Neste tipo de carnaval desfilam as agremiações mais antigas da capital paraibana. A idéia de tradição, mostrada pela expressão, impregna o discurso que os participantes vêm pronunciando desde o primeiro momento de contato que tive com eles. Porém, e como veremos brevemente, a nova tendência, marcada pelos dirigentes da Federação Carnavalesca, parece querer impor outros valores tais como “modernidade” e “atualização”.

⁷¹ Desde o dia 27 de Novembro de 2012, Liga de Agremiações Carnavalescas.

Como consequência das eleições de 2012, a gestão da prefeitura passou do Partido Socialista Brasileiro para o Partido dos Trabalhadores. Isto tem significado uma mudança, também, dos dirigentes da Funjope. “O Carnaval vive dessa situação” explica Pedro Osmar. “Ninguém é independente no carnaval. Tudo o mundo fala que o carnaval de Recife é referência. Como ele é feito? Subvenções particulares? Contribuição da Prefeitura? A Paraíba é espelho do que se faz lá” (Pedro Osmar, entrevista concedida em 13/11/2012).

Duas semanas após o encontro com Pedro Osmar, voltei de novo na Funjope desta vez para me encontrar com Luzibeto Costa, presidente da Federação Carnavalesca. Novamente, preparei um esquema de entrevista semiestruturada. Advertiram-me de que Beto que é um tanto ‘malandro’, que fosse com cuidado com ele porque é uma pessoa meio difícil. Sabia também que, durante anos, foi presidente do Clube Orquestra de Frevo os Bandeirantes da Torre e que hoje mora na Ilha do Paiva, em Mandacaru. Pensei em primeiro introduzir a minha pesquisa dizendo que o foco principal é a música, mas que a partir da música pretendo conhecer a expressão popular que representa no caso a Tribo Indígena Carnavalesca; quem são as pessoas que a realizam e como é que funciona, também burocraticamente, a manifestação popular. Algumas questões programadas eram: Como acha que o Carnaval Tradição influi nas Tribos indígenas carnavalescas? O que é avaliado pela comissão julgadora? A Federação é de 1947; como era o Carnaval naquela época? Por que motivo nasceu a Federação? Quando começou a ser denominado Carnaval Tradição? Como dependem as agremiações da Funjope e da Federação? Entre várias outras que não cheguei a pronunciar.

Beto se atrasou quase duas horas da hora acordada. Explica, quando chega, que demorou mais do que esperava no cartório. “Vim de registrar a Liga. Desde hoje, oficialmente, a Federação Carnavalesca foi substituída pela Liga de Agremiações Carnavalescas”.

Eu: “Por que essa mudança?”

Beto: “A Federação estava manchada desde faz muito tempo. Não desenvolvia as suas obrigações, não fazia para as agremiações caminharem por seu próprio pé... Marcavam reunião uma vez por ano! Só fazia comer o dinheiro que recebia e que devia ser para as agremiações. Chegaram aos trinta e quatro mil reais de débitos. Não tínhamos como assumir essa herança, então eu fiz o seguinte: Renunciei da Federação de fato e direito e não vai mandar mais.”

Eu: “De onde vinha o dinheiro?”

Beto: “Da Funjope. Foi a coisa mais triste. Que a própria Funjope pediu quarenta e quatro mil em nome da Federação e todo esse dinheiro foi desviado” (Luzibeto Costa, entrevista concedida em 27/11/2012).

Crítica os presidentes anteriores: Cabral Batista e Cardivando de Oliveira.

A Federação sempre foi uma coisa muito política. As pessoas que eram responsáveis por ela não eram profissionais da cultura popular e tudo o que faziam era para ganhar poder, não era para o carnaval. Imagina, botavam a filha para julgar! Tem muitas pessoas chateadas comigo por eu dizer estas coisas abertamente, mas o que a gente quer hoje é lavar a cara do Carnaval. A Federação Carnavalesca manchou muito a cultura. Não ajudou nada, só fez atrapalhar (Luzibeto Costa, entrevista concedida em 27/11/2012).

Explica que são vinte e três agremiações entre Tribos de Índio, Escolas de Samba e Orquestras de Frevo. No depoimento de Beto são destacadas três questões: por um lado, ele quer um carnaval atualizado. E é tão forte este espírito de renovação que, por vez primeira nestes vinte meses, não ouvi nem uma vez só falar em tradição, em um discurso sobre o Carnaval de João Pessoa. Por outro lado, a especialização e/ou profissionalização dos labores no Carnaval aparece como outro ponto chave. Por último, afirma que o carnaval é uma questão cultural e, portanto, a política não tem cabimento nele.

A respeito das questões sobre as quais reclamam donos e responsáveis das Tribos, como a burocracia complexa ou o atraso de pagamentos, Beto disse que com Ricardo Coutinho se acabaram os atrasos de verba e acrescenta “Espero que Luciano Cartaxo não esqueça a gente da cultura”⁷².

Com as informações expostas neste capítulo, pretendi evidenciar a vulnerabilidade das Tribos, e portanto, dos elementos que as conformam (música, dança, ritual,...) perante as políticas públicas e/ou o desejo dos mandatários.

⁷²Ricardo Coutinho foi prefeito de João Pessoa de 2004 até 2010, quando se elegeu governador da Paraíba, representando o PSB. Luciano Cartaxo, do PT, foi eleito prefeito em 2012.

CAPÍTULO 3

A performance das Tribos Indígenas Carnavalescas

3.1. Etnografia do desfile da Agremiação Carnavalesca Tribo Indígena Tupynambás

A Avenida Duarte da Siveira, convertida em cenário dos grupos populares, está cheia de gente de todas as idades. A maior parte do povo é de pele escura, pessoas parecidas com as que, no ônibus 504 da companhia Mandacaruiense, lembram que entramos em outra região social da cidade, distinta da que encontramos nos bairros próximos à universidade, e muito mais nos bairros da beira-mar⁷³. Duas arquibancadas enormes seguram o público que aguarda para ver suas agremiações brilharem⁷⁴. A estrutura de ferro e madeira é muito simples. Só uma forte iluminação e o fervor do povo indicam que a festa é grande.

Quando a Tribo Indígena Tupynambás entra na avenida, o público grita e uma chuva forte começa cair. Os integrantes parecem dançar com mais alegria, desafiando o céu ou agradecendo-lhe por esse fenômeno que os confronta com a poderosa natureza, talvez como se isso os aproximasse mais dos índios que incorporam. Dançam descalços e com pouca roupa. Os homens vestem um saíote enfeitado com penas, ou calças com estampado de onça. As mulheres usam tanga e sutiã, ou bustiê, adornado com penas e purpurina. A maioria deles coroa sua cabeça com cocares enfeitados com conchas de mar, estampados de onça e penas de galinha pintadas com as cores da Tribo: verde, vermelho, amarelo e branco⁷⁵.

A orquestra vai à frente (FIGURA 24), passando rápido sob a chuva enquanto começam a tocar a música do Índio⁷⁶. Caminham seguidos pelos microfones e câmeras até o palco reservado para eles, situado a um lado da avenida, em frente ao balcão do corpo de jurados. A orquestra está encabeçada pela gaita que vai seguida de três zabumbeiros, dois ganzás e um triângulo. Eles vestem camisas vermelhas de cetim, com punhos e fitas

⁷³ Sou ciente de que é perigoso escrever assim, mas realmente parece que as linhas de ônibus dividem a cidade em castas sociais e quase também em ‘grupos étnicos’. Os ônibus que carregam mais quantidade de pessoas de pele escura passam com muita menos frequência do que os ônibus que unem a Universidade com o centro, tanto pela Pedro II como pela Eptácio Pessoa e com muita menos do que os ônibus que vão para as praias urbanas Cabo Branco, Tambaú, Manaíra e Bessa.

⁷⁴ “Segundo informações da Prefeitura de João Pessoa, que realiza o evento, neste ano 2012, as arquibancadas terão 5.000 lugares. A estimativa é que 30.000 pessoas assistam aos desfiles nas duas noites.” (Em <http://noticias.r7.com/carnaval-2011/ultimas-noticias/mais-carnaval/desfiles-do-carnaval-tradicao-comecam-hoje-em-joao-pessoa-20110306.html>)

⁷⁵ “As cores são como a camiseta no futebol”, explicaram os integrantes das Tribos. Elemento fortemente identitário, costuma ser uma das primeiras respostas quando se questiona sobre as diferenças entre os grupos.

⁷⁶ Dedicarei o ponto seguinte a analisar a relação entre os elementos da performance da Tribo: música, dança, teatralidade e outros.

completando as cores da agremiação, saiote com estampado de onça e cocar. O som dos instrumentos sai agora pelos alto-falantes colocados em ambos os lados da avenida. As caixas de som às vezes produzem, além de ruído, uma defasagem temporal entre o que a orquestra toca e o que a avenida ouve, confundindo o júri e os dançarinos.



FIGURA 24: Orquestra da Tribo Tupynambás no desfile do Carnaval 2012.

Ao longe, vai chegando a Tribo regida pelo *cacique* colocado na frente (FIGURA 25)⁷⁷. Com o apito na boca, vai indicando os movimentos e instando o grupo a se colocar direito. O *mestre* sabe como gerar uma energia crescente com o toque do apito que, além de instigar a Tribo, produz um contraponto rítmico com certa variação das alturas do som, que analisarei mais adiante.

⁷⁷ O mestre representa o cacique da Tribo. É por isso que usarei um nome ou o outro indistintamente para me referir a esta figura. No ponto seguido a esta etnografia, explico os personagens que aparecem na performance da Tribo, destacados em *itálico* no texto presente.



FIGURA 25: Cacique dos Tupynambás e Figura26: Índio matador dos Tupynambás.

Em primeira fila, carregados de escudos e lanças e em uma postura cautelosa, defensiva, os *balizas* abrem o caminho da Tribo. São seis fortes homens, com a cara e corpo pintado e gestual inspirado no imaginário indígena que, colocados em duas filas de três, observam as ordens do *cacique*. Seguem vários homens carregados de facões e um grupo de mulheres com lanças que, juntos, conformam a *comissão de frente*. Alguns deles e umas poucas delas virarão *matadores* ao longo da apresentação (FIGURA 26). Quase todos morrerão na chamada “dança da morte” ou “matança”. Todavia, na solene entrada da Tribo na passarela, a *comissão de frente*, situada perto da tribuna do júri, realiza uma coreografia diferenciada na qual tem um momento em que as mulheres se colocam em roda, da mesma maneira que fazem, ainda na atualidade, muitos rituais das etnias indígenas vizinhas à cidade⁷⁸. Os *guerreiros* que empunham lanças, setas ou facões, percorrem a Tribo, de uma ponta à outra, mostrando um admirável controle muscular.

Atrás da *comissão de frente* chega o *primeiro espião* carregando aquilo que os índios das Tribos Carnavalescas chamam de capacete, enorme “cocal”⁷⁹ que um só *espião* levanta contra o vento, sendo o elemento decorativo mais chamativo e esplendoroso, exercício de criatividade para exibir as cores da Tribo com penas, bolas de natal, purpurina, espelhos, e

⁷⁸Os integrantes dos grupos carnavalescos de Índios de Mandacaru me falaram, em distintas ocasiões, da inspiração de suas coreografias nas danças dos rituais indígenas vizinhos (com o “toré” como exemplo). Com ocasião da manifestação em defesa do povo Guarani-Kaiowá, em Novembro de 2012, eu mesma pude constatar as semelhanças da dança destas agremiações com a que os tabajaras e os potiguaras realizam para a Jurema Sagrada.

⁷⁹Corruptela usada no ambiente das Tribos carnavalescas no lugar de “cocar”. Escutei dizer distintos pesos, que oscilam entre os 30 e os 70 kg. Porém, pelo material, o tamanho e a maneira com que uma pessoa só o carrega, parece pesar uns 20 kg. Provavelmente, eles estejam certos ao afirmarem que a resistência do vento faz aumentar a sensação de peso. Para mais informação, ver Espiões no ponto seguinte.

outros tipos de materiais brilhantes (FIGURA 27). O *espião* ocupa o espaço de uma fila e movimenta-se com a mesma dança que os outros índios, com a diferença dos braços que levanta para segurar e equilibrar a estrutura em que está inserido.



FIGURA 27: Espião dos Tupynambás carregando capacete.

Gira com cuidado para que todos possam ver o capacete, mas sua missão primeira na Tribo é vigiar o horizonte dos possíveis inimigos. Alguns homens e mulheres com roupas similares à dos tocadores da orquestra, seguem de perto o corpo de dançarinos, com especial atenção nas crianças. São os *fiscais*, encarregados de pegar qualquer coisa que cair no chão, e de lembrar aos dançarinos que “são índios” e que, portanto, não devem mexer nos elementos que vestem, evidenciando a fantasia.

No total são dois *espiões* com capacetes grandes e três carregando capacetes um pouco menores. Entre o *segundo* e o *terceiro espião* aparece a *porta-bandeira*, ocupando também o espaço inteiro de uma fila. A *porta-bandeira* circunda a Tribo, acima e abaixo. Chega certo momento em que o *cacique* indica, com o toque insistente do apito, um lugar debaixo da comissão julgadora para ela se posicionar. A mulher dança erguendo o estandarte em uma

movimentação que gira constantemente (FIGURA 28). O objetivo deve ser exibir o máximo possível a bandeira da Tribo.



FIGURA 28: Estandarte dos Tupynambás ano 2013.

Estas figuras todas, *mestre*, *contramestre*, *porta-estandarte* e *espiões*, vestem uma capa vermelha com um desenho similar ao do estandarte. *Mestre* e *contramestre* usam peruca de cabelo negro, grande e liso, feito o dos indígenas em que se inspiram.

Uma última figura, diferenciada de todas estas pela fantasia e pela missão, percorre a Tribo também de uma ponta à outra. É o *feiticeiro* ou *pajé* (FIGURA 29). Veste manto e chapéu, feito de penas de urubu e a cabeça do esqueleto de algum animal⁸⁰. Na boca, um cachimbo em constante atividade, que fumegante, vai deixando um rasto entre os índios dançantes⁸¹. A missão do *feiticeiro* é ressuscitar o líder morto e o resto da Tribo.

⁸⁰ Amoré, Feiticeiro dos Tupynambás no carnaval de 2013, explicou os materiais que ele próprio utilizou para a criação desta fantasia.

⁸¹ A mulher que representou o papel de Feiticeiro, no desfile do carnaval de 2012, é filha do pai de santo de uma casa de Jurema que visitei em Mandacaru, e explicou que se usa o fumo para ressuscitar os mortos. O fumo é feito da mesma mistura que é feito no culto da Jurema Sagrada. Outro vizinho explicou que isso faz parte da cultura "indiana" e que, quando os índios matavam, usavam o cachimbo. A mulher acrescenta que o cachimbo era a arma dos africanos, e que estes o usavam como ferramenta para relaxar aos inimigos. "Tem fumaça do mal e do bem", conclui ela (Diário de Campo, 19/2/2012).



FIGURA 29: Feiticeiro dos Tupynambás.

O grupo é grande, conta umas sessenta pessoas. Por este motivo, atrás dos espíões, o contramestre indica, igualmente, os movimentos na frente das crianças. Estas não avançam ao mesmo ritmo que os adultos, nem conseguem manter a estrutura organizada que o corpo da Tribo formava até o momento. Atrás, aparecem mulheres que dançam confusas, tentando avançar e levar os “curumins” para frente com a música.

Outro grupo formado por mulheres e adolescentes índios organizados fecham o corpo de dançarinos. Encerrando a Tribo, quatro homens carregam a oca da Tribo, feita de esteira e folha de palmeira⁸² (FIGURA 30).

⁸² O regulamento do Carnaval diz que a oca não pode ter rodas. Por isso, esta é construída com uma estrutura que permite carregá-la entre várias pessoas.



FIGURA 30: Oca dos Tupynambás e índio pequeno.

À medida que a Tribo avança, a orquestra se acelera, os *guerreiros* se carregam de energia e, quando chega a hora da morte, soltam uivos e gritam enquanto lutam corpo a corpo com os inimigos (FIGURA 31).



FIGURA 31: Guerreiro Tupynambás.

Quando a Tribo inteira está formada no meio da avenida, o coração dela entre a orquestra e a comissão julgadora, os índios armados surgem do próprio grupo e, convertidos em guerreiros inimigos, iniciam a “matança”⁸³. As lutas se sucedem dramaticamente acabando com a dança de crianças, mulheres, *espiões* e *porta-bandeira*, cujos corpos se espalham deitados no pavimento molhado. A cada momento vão restando menos índios até que, finalmente, apenas dois se enfrentam em uma dança virtuosística. Um deles cai ferido e, nessa hora, o *cacique* apita três vezes impondo silêncio na avenida. Chega para falar no microfone:

Aguarda, aguarda. O guerreiro da Tribo está ferido.

E a Tribo responde:

Que que há?

Mestre:

Inimigos na frente prontos para guerrear.

Com um gesto, o mestre chama o *guerreiro* para este falar:

Meu mestre Carbureto bem que me disse, que quando eu fosse caçar, botasse uma emboscada, aonde os tapuias passar. Que tapuias são vocês?

E a Tribo responde ao uníssono:

Tupynambás!

Guerreiro:

E assim não está direito, somos todos por igual, da nossa devoreza (sic) do meu mestre Carbureto, dos índios Guanabara⁸⁴.

Imediatamente, o *cacique* pega o microfone e diz:

Sou o mestre e sou guerreiro, por aqui vim passar, somente eu comando a Tribo dos índios Tupynambás⁸⁵.

⁸³ Cada Tribo tem, oficialmente, meia hora de apresentação. A “dança da morte”, ou “matança”, ocupa mais do sessenta por cento do tempo que as Tribos Carnavalescas possuem.

⁸⁴ Este foi um erro do guerreiro que declamou na hora, pois ele deveria ter dito Tupynambás. Este é Carneiro, descendente de uma família moradora em Mandacaru desde há décadas. Ele mesmo me disse que fazia muitos anos que não desfilava (provavelmente desde a época de Pelé, na Tribo Guanabara), mas pediu como favor pessoal a Carbureto que lhe permitisse clamar a loa.

⁸⁵ É muito comum que essas loas tenham variações e até improvisações.



FIGURA 32: Começo da “ressurreição”.

A música pára, apenas a gaita faz um enfeite, e o cacique mata o inimigo. É neste momento que tem início o toque chamado de “macumba”.

Na hora da “ressurreição” (FIGURA 32), os guerreiros que jaziam no chão acordam devagar se levantando em direção ao *guerreiro* ferido, rodeando-o com vários círculos de índios dançando de cócoras ao ritmo de “macumba”. Com todos os índios em pé, a “macumba” termina e começa novamente o “toque do índio”. Aos poucos, e cheia de alegria, a Tribo seguida da orquestra abandona a avenida.

3.2. Personagens das Tribos Carnavalescas: função e habilidades exigidas

Cacique ou Mestre- Uma das principais qualidades requeridas a quem aspirar a ser mestre de Tribo Indígena Carnavalesca é a de sobressair na dança, já que, ele que costuma representar o cacique, líder do grupo, é o único índio que dança do começo até o fim, serve de modelo aos outros componentes, além de exibir a dança mais virtuosística no combate final. Contudo, o mestre tem que saber desempenhar todas as funções da Tribo: idealização e organização da dança, desempenho e construção de instrumentos, declamação e criação de loas, uso dos apitos, realização da fantasia, etc.

Para mestrar não precisa só saber dançar não. Tem de ter os ritmos das danças para botar. Se você vai botar uma dança fora do ritmo, o povo vai acompanhar a senhora, vai dançar fora do ritmo também!(Mestre André-Bideca, entrevista concedida em 5/7/12)

Espécie de regente da brincadeira indica, com a ajuda do apito, as manobras ao grupo, as entradas e os finais à orquestra. Movimenta-se dançando de um extremo a outro, supervisionando tudo e, chegado o momento, declama as loas e resolve o enredo, levando à morte o guerreiro inimigo.

O mestre, à imagem dos caciques indígenas, tem que ter um vasto conhecimento e experiência do universo que comanda. “O mestre é aquele que ensina aquele que educa”, “É um professor”, responderam os membros dos grupos, quando foram interrogados sobre esta figura. Nos depoimentos dos mestres entrevistados, encontramos que antes de ostentar esta função, passaram um tempo desempenhando cada um dos papéis da Tribo em grupos diversos. Geralmente tem, ainda, certa relação de poder na religião da Jurema⁸⁶.

Contramestre- Tem, para todos os efeitos, função idêntica ao mestre, só que imediatamente inferior na hierarquia de poder. Durante a performance do grupo, a tarefa é a mesma, desdobrando muitas vezes as funções entre eles e trabalhando cooperativamente. No grupo pesquisado, o contramestre, por ser mais jovem que o líder, desempenha as partes que requerem maior esforço físico.

Por outro lado, a figura do contramestre é um treino para o aspirante a mestre.

Balizas- São encarregados de abrir o caminho para a Tribo. Avançam na frente do grupo, segurando lança e escudo. Esta visibilidade destacada exige uma forte preparação física, nível alto de desempenho da dança e resistência devido, também, a que ao longo da função virarão guerreiros.

Comissão de frente- Grupo formado majoritariamente por mulheres, que realiza uma coreografia trabalhada e que pretende, igualmente, uma visibilidade destacada. Portanto, procura-se integrantes com aptidões para a dança.

Matadores e Guerreiros- Os matadores, apesar de que alguns deles podem ser muito jovens, requerem certo envolvimento com a brincadeira devido à exigência em ter destreza na “morte” e resistência acima do nível médio, já que um matador só pode “morrer” depois de um tempo de “matança”. É requisito saber desempenhar os passos mais complexos, aqueles realizados durante a dança da morte, giros e outros movimentos virtuosísticos. Segundo as informações obtidas, na Tribo Tupynambás, apesar das reticências de alguns, em 2012 uma mulher ocupou este papel pela primeira vez.

⁸⁶ No capítulo terceiro estudarei a função do mestre na transmissão da música do Índio. Quando analisar a figura particular do Mestre da Tribo Tupynambás, veremos outras características gerais da figura do mestre na cultura popular da região estudada.

Guerreiro é denominado aquele que luta no final, inimigo da Tribo. Este ocupa o nível mais alto dentre o grupo dos matadores e é necessária, conseqüentemente, a excelência na dança e na “morte”.

Espiões- Responsáveis de carregar os capacetes, de maior ou menor tamanho, frequentemente são homens fortes, com grande resistência física, habilidade na dança e envolvimento de vários anos no carnaval das Tribos. Dançam com os braços estendidos para segurar os cocares gigantes e em círculos para exibir, o máximo possível, a arte que carregam. No capítulo sobre a transmissão dos saberes examinarei o processo de aprendizagem destas figuras cuja função teatral é a de espionar os inimigos.

O esqueleto dos capacetes é feito de ferro, e a cobertura de papelão. Dependendo do tamanho desejado, colocam uma, duas, ou três “faixas” na estrutura. Como já disse, o lado visível é recoberto de bolas de natal, penas, purpurina e outros materiais brilhantes criando desenhos originais com as cores do grupo. Podem atingir mais de três metros de altura armados no portador, por outros três de largura e pesar mais de vinte quilogramas.

Fiscais- São, geralmente, mulheres adultas que participam de Tribo de Índio há muito tempo. Conhecedoras das regras, dos deveres e das obrigações da brincadeira, participam no desfile do carnaval vigiando os dançarinos, principalmente os mais novos, para evitar que estes cometam faltas como, por exemplo, segurar a tanga ou o cocar caindo, pegar alguma coisa do chão, ou se levantar durante a morte.

Porta- bandeira- Na Tribo pesquisada, este papel, como aqueles cuja função é principalmente estética, é ocupado há vários anos por uma mulher. Como o objetivo principal é exibir o máximo possível o estandarte que com esmero foi ideado pelo mestre, é requisito um bom domínio da dança, sem ser preciso virtuosismo. Desde que é uma função com importante carga simbólica, costuma ser desempenhado por algum membro próximo, parentalmente, ao mestre.

Feiticeiro- Do feiticeiro é requerido um envolvimento com a religião da Jurema Sagrada, já que este papel é encarregado de preparar o fumo que, no enredo dramático, ressuscita a Tribo, composto utilizado no ritual comemorado nos terreiros deste culto.

3.3. Os instrumentos da Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás

O instrumento melódico das Tribos Indígenas Carnavalescas é um tipo de flauta vertical, aqui chamada de gaita, feita tradicionalmente de madeira de taboca, com quatro buracos e uns 30 cm de longitude (FIGURA 33) ⁸⁷.

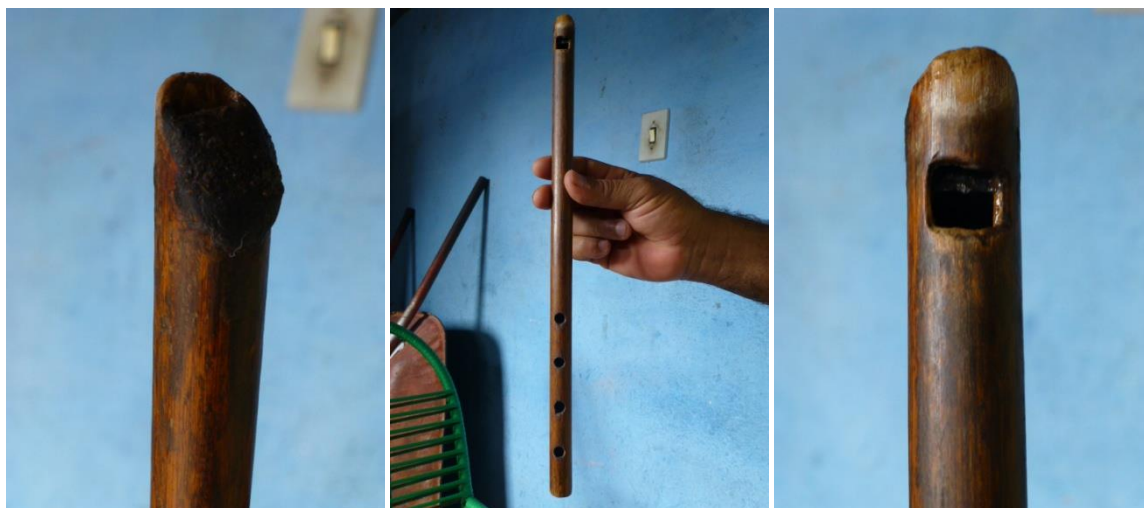


FIGURA 33: Gaita de taboca.

Na Tribo Tupynambás é o próprio gaiteiro que faz as gaitas para ele e para os iniciantes. Só ele, o veterano gaiteiro de nome Jurandir, possui uma gaita de madeira de taboca, dado que é difícil a obtenção deste tipo de madeira. É por isso que a maioria hoje é feita de alumínio ou de PVC, materiais de fácil aquisição. A diferença de sonoridade entre umas e outras é notória. A taboca, além de produzir um timbre mais doce, precisa de menos esforço, por parte do soprador, para tirar som.

Segundo Jurandir, o que dá a afinação à gaita é a cera de abelha, massa que funciona como embocadura. Esta é colocada com os dedos na extremidade da embocadura e moldada, logo depois, com uma pequena palheta que o gaiteiro tenta levar sempre consigo (FIGURA 33).

Para comprovar a afinação, Jurandir sopra pela embocadura com uma força produzida com ajuda do abdômen, produzindo um som agudo, claro e forte. “Até estourar os ouvidos. O cabra tem de ficar tonto”, explica Jurandir. A gaita recém afinada, ou seja, cuja cera tem sido recentemente colocada, costuma ficar úmida e mole, o que pode dar problema, adverte o gaiteiro.

⁸⁷ A instrumentação das Tribos Indígenas do Carnaval de João Pessoa remete a uma sonoridade similar à que apresenta a música tradicional das etnias indígenas que, na atualidade, habitam no litoral norte (potiguaras) e sul (tabajaras) da capital paraibana. Como já disse em nota anterior, os próprios membros das Tribos explicam que se inspiram nos indígenas das terras vizinhas para realizar a brincadeira. Eu mesma pude comprovar, em apresentações de Potiguaras e Tabajaras, estas similitudes.

Os gaiteiros das Tribos de Carnaval utilizam, usualmente, os dedos indicador e médio da mão esquerda para os dois primeiros buracos, contando de cima para baixo, e os mesmos dedos da mão direita para os buracos seguintes, apoiando a gaita nos polegares. "Para tocar a gaita só precisa dos dedos e da língua", explicam. A posição da língua é representada por meio da onomatopéia "txu-txu", forma que ajuda a produzir os harmônicos necessários para obter o característico “som do índio” (FIGURA 34).



FIGURA 34: Gaiteiro Jurandir.

A gaita é, segundo os membros da Tribo, o coração da orquestra de Índio. Dizem, por exemplo: “O toque da gaita é refinado, é aquele chorinho que dá a vontade de dançar”⁸⁸.

Os bombos, tambores de cordas ou zabumbas, todos eles nomes com que ouvi designar tal instrumento no universo das Tribos, é outro dos instrumentos que conformam o batuque da "orquestra do Índio". São os próprios integrantes dos grupos que, geralmente, os constroem⁸⁹ (FIGURA 35).

⁸⁸ No próximo tópico, explico o que significa “chorinho” entre os índios de carnaval.

⁸⁹ Vale lembrar que no nordeste quase todos os brincantes fabricam seus próprios instrumentos, como, por exemplo, as bandas de pífanos, rabequeiros e até alguns sanfoneiros.



FIGURA 35: Perfil do bombo deitado.

A parte central do tambor, hoje é de zinco e a pessoa a compra num depósito, mede e faz essa peça do bojo. Faz muito tempo, tem quem fazia de madeira de macaíba. Ela tem um som que é o dobro disso aqui, mas pesa muito. O debrum é um fecho" (Jurandir, Outubro de 2012).

Na descrição da construção deste instrumento, o gaiteiro foi me indicando o que cada peça é. A “peneira” é a estrutura de madeira que fica por cima do zinco, nos extremos do tronco da zabumba, segurando a pele.

Esta madeira é jenipapo bravo. Corta ela comprida, fina desse jeito. Bota dentro da água e deixa passar uns dois dias, até ficar mole. Quando amolece pode fechar. A gente chama de peneira. Pega na mata e verga ele. O cipó pega no mato também, enrola e faz um arco. O cipó segura o couro. É couro de bode, e bota também na água para fazer a peneira. Quando fica mole, dá uma raspagem nela todinha para tirar o pelo. Esse tipo de pele não bota sal; normalmente bota para não dar bicho, mas nessa não bota para não cortar (Jurandir, Diário de Campo, 29/9/12).

Em algumas Tribos, uma parte da zabumba é feita com pele de fêmea e a outra com pele de macho. “Um lado é pele de bode e a outra, pele de cabra” (Mestre Teixeira, Diário de Campo, 5/7/11)⁹⁰.

As cordas servem para tensionar ou afrouxar as membranas ou, nas palavras do gaiteiro, "as cordas são para dar amarração nela, para dar a afinação” (Jurandir, Diário de Campo, 29/9/12).

No contexto das Tribos, para tocar a zabumba são usadas duas baquetas que recebem os nomes de marreta e bacalhau. De modo geral, a mão direita segura a marreta, baqueta mais

⁹⁰ Não deu para indagar no porquê deste fato, mencionado espontaneamente pelo Mestre Teixeira na única visita que realizei à Tribo Ubirajara.

grossa. Em ocasiões, um cabo de vassoura serve para fazer uma marreta. Nas imagens abaixo aparece Jurandir convertendo, em pouco mais de cinco minutos, um cabo de vassoura em baqueta de zabumba (FIGURA 36).



FIGURA 36: Jurandir construindo uma marreta.

Entre os dedos polegar e indicador da mão esquerda, o zabumbeiro sustenta o bacalhau, varinha ou galho fino. A função do bacalhau é de “dar a tonalidade”, “o toque especial”, dizem os músicos das Tribos. Mão e pulso ficam relaxados e apoiados na parte superior do tambor, questão enfatizada por quem me mostrou como tocar (FIGURA 17).



FIGURA 37: Jurandir tocando a zabumba.

Na representação que fiz do “toque do índio” na partitura⁹¹, o bacalhau é representado pelas notas agudas e a marreta pela linha de baixo. Todavia, dependendo do tipo de batida da marreta grossa, esta produz dois tipos de sons que identifiquei como Abafado (A) e Solto (O), usando como critério o tipo de percussão no couro: a primeira segura a pele e abafa o som, a outra deixa a pele vibrar mais. O som solto é mais grave.

O ganzá é um cilindro como de latão de uns 40 cm. de longitude e uns 8 cm. de diâmetro, cheio de bolinhas de chumbo, de aço ou de sementes. Instrumento de chocalho, é

⁹¹ Na parte que vem a seguir este ponto, incluo uma representação em grafia ocidental tradicional destes toques. A intenção destas partituras não é de registrar a música da Tribo, porém de ilustrar ao leitor as relações, entre o som e outros elementos da manifestação, que analiso.

tocado segurando cada um dos extremos por cada mão transversalmente à altura do peito e sacudindo-o ao ritmo do batuque (FIGURA 38).



FIGURA 38: Granpola tocando ganzá em um ensaio da Tupynambás.

Por último, a respeito do triângulo dizem que é “a coisa mais fácil de fazer porque qualquer ferro serve; é só maçar para dar a forma dele. Mas, às vezes os cabras preferem comprar já pronto” (FIGURA 39) (Jurandir, 17/11/2012).



FIGURA 39: integrante da Tribo Tupynambás tocando triângulo.

3.4. A performance da Tribo de Índio Tupynambás

3.4.1. Introdução

A música da Tribo Indígena Tupynambás se assemelha à das outras Tribos Carnavalescas da cidade visto que, como explicou Jurandir, "a música é a tradição, e a tradição não pode mudar" (Jurandir, Diário de Campo, Julho de 2012). Contudo, ele mesmo, com outras falas, evidenciou a flexibilidade desta afirmação. O batuque, realmente, é quase idêntico de uma Tribo para a outra. "É um ritmo só, uma pancada comum a todas as Tribos" (Mestra Dona Inácia de Pele Vermelha, diário de campo, 14/7/2011). No entanto, distinguem entre zabumbeiros que "têm a pancada mais aberta, como chamam àquela em que botam muito bacalhau", e zabumbeiros de "pancada amarrada, que parece que só tocam com a marreta grossa" (Jurandir, Diário de Campo, Dezembro de 2011).

A melodia da gaita, porém, pode ter muitas variações que dependem da criatividade, da vontade e da experiência do instrumentista. "É o que chamam de chorinho", disseram os tocadores. "Chorinho" é o termo que Jurandir e outros gaiteiros usam para designar os motivos melódicos típicos das Tribos Indígenas Carnavalescas. O chorinho é o que diferencia um gaiteiro de outro "Parece quase a mesma coisa. A pessoa tem de prestar atenção; ter um bom ouvido e prestar atenção na hora que o cara está tocando". Mais adiante procurarei explicar como é que Jurandir cria o toque que ele interpreta na Tribo Tupynambás; igualmente, veremos como a transmissão é decisiva na criação destes toques.

Antes de aprofundar no exame do som musical e da dança da performance dos Tupynambás, quero dedicar umas linhas à conceitualização da música destes grupos. Este exercício, realizado a partir dos discursos dos membros dos grupos e da experiência participativa na brincadeira, vem assentar uma base "teórica" sobre a que construir a compreensão da música da manifestação⁹².

Quando questionados sobre a função da música nas Tribos de Índio, os participantes costumam dar uma resposta vaga. A música, a dança, e a encenação do ritual de influência ameríndia formam um todo indivisível, em que uma coisa não faz sentido sem a outra. A dança precisa da música, assim como a música está fortemente ligada à encenação e a acompanha em todo momento. Exemplo disto é que a orquestra sempre está situada de frente

⁹² Lembremos as bases postuladas por Alan Merriam para uma verdadeira compreensão da música de um ponto de vista etnomusicológico. Dos três níveis analíticos, a conceitualização da música é o primeiro (MERRIAM, 1964).

para a Tribo, observando a execução desta. Como veremos na continuação, a criação do toque da gaita está sujeita ao avance da performance.

Eu: Hoje foi fraco o ensaio, a dança não estava muito animada.

Peu Gaiteiro: Pode crer, era eu que estava com a cabeça em outro canto.

Eu: Como assim?

Peu: É, eu estava tocando a gaita, mas não estava concentrado e isso se transmite ao resto (Peu gaiteiro, Diário de Campo, Novembro 2011).

Uma boa realização da brincadeira não é medida, geralmente, pelo desempenho individual dos índios carnavalescos, mas pela energia atingida pela quantidade de pessoas que participaram⁹³.

Os erros, pelo que eu pude vivenciar, não provêm de falhas particulares, quer dizer, as possíveis faltas não são consideradas enquanto não repercutirem no resto da performance. Considero este mais um motivo que evidencia a importância do conjunto neste tipo de manifestação.

Em uma ocasião, investiguei com Jurandir o que ele considerava como “erro” no seu toque com a gaita na performance da Tribo de Índio. Ele ficou pensativo. Respondeu que é uma questão que depende do batuque⁹⁴. “Se o batuque está lento, não segura a pancada, aí a apresentação não é boa”, o que me fez ver que o gaiteiro não podia julgar seu desempenho isoladamente, mas em conjunto com o resto da orquestra.

Para os tocadores dos grupos acompanhados, “um bom ritmo” é uma das principais qualidades que a música de Índio deve ter. Na fala que coloco a continuação, Jurandir elogia, nostálgico, a orquestra da Tribo em que dançava quando novo:

Tocavam no ritmo, com a pancada segura. Eram quatro bombos e tinham um ritmo bem seguro. Não aumentava nem diminuía. Era tudo igual. Tudo igual. Do jeito que começava um começava o outro. Quando os quatro bombos estavam tocando parecia um só. Está entendendo? A conexão era um só. (Jurandir, Diário de Campo, Dezembro de 2011)

O gaiteiro veterano da Tupynambás lamenta-se porque hoje, nem o mestre exige aquela precisão, nem os tocadores participam com a paixão e disciplina de antigamente. Certos participantes criticam o consumo de álcool durante os ensaios. “Os músicos quando

⁹³No capítulo introdutório adverti que entendo a manifestação das Tribos Indígenas Carnavalescas por uma Performance Participativa, como definida por Thomas Turino (TURINO, 2008: 33). Neste capítulo, tomo como referência as características musicais determinadas por esta teoria para, mais na frente, estudar como estas afetam nos modos de transmissão da manifestação.

⁹⁴ Com “batuque” os integrantes das Tribos se referem, pelo geral, à parte percussiva da orquestra.

bebem não conseguem segurar a batida legal, e o mestre acaba por passar por cima dos erros da orquestra!”

Em conversas com os tocadores da orquestra dos Tupynambás durante as apresentações de outros grupos, com ocasião do Dia do Índio (19 de Abril de 2012) e do Carnaval, levantei alguns tópicos que aparecem nas críticas deles diante da apreciação da sua música. Como acabei de falar, uma batida clara e precisa do batuque é muito valorizada. A respeito da gaita, a criatividade na variedade dos toques é apreciada, enquanto a excessiva “monotonia” da repetição dos chorinhos, é motivo de piada e leva a avaliação de que “toca pouco”. Jurandir conta que alguns gaiteiros utilizam melodia de canção popular para o “toque do índio”⁹⁵. “E dá para fazer isso?” Perguntei. “Tem quem não gosta porque sai da tradição. Eu não gosto”.

3.4.2. Som e comportamento⁹⁶ musical

Na música das Tribos Indígenas Carnavalescas existem dois tipos de toques, que os integrantes denominam “toque do índio” e “toque de macumba”. No intervalo entre um e outro, momento de pronúncia das loas, os instrumentos tocam um interlúdio, um pequeno redobro, ou virada, dos instrumentos percussivos e uma breve intervenção da gaita que, até onde eu sei, não tem nomeação⁹⁷. A instrumentação e a estrutura da música das Tribos Carnavalescas apresentam traços muito semelhantes aos que Turino relaciona com as Tradições Participativas do mundo inteiro (TURINO, 2008, p.33). Deste modo, a sonoridade envolvente e zumbante produzida pelas frequências de ganzás, bombos e triângulo, nomeadamente, conseguem “as texturas e timbres densos” que Turino entende como promovedores da participação. Veremos, ao longo destas páginas, outros elementos estéticos típicos destas performances participativas que irei estudar, desde outra perspectiva, no capítulo sobre a transmissão.

O ritmo principal, marcado pelos bombos, é *encorporado* por todos os participantes da brincadeira, tocadores e dançarinos⁹⁸.

⁹⁵ No caso em que este comentário surgiu, tratava-se da música Juazeiro de Luis Gonzaga.

⁹⁶ “O som musical não existe independente do ser humano: é produto do comportamento que o produz” (MERRIAM, 1964: 17-35). Dentre os três tipos de comportamento distinguidos por Merriam, focalizo o comportamento físico, que se refere tanto à “tensão ou postura do corpo que produz o som” quanto à “resposta do organismo que recebe o som.”

⁹⁷ No DVD anexo, temos uma mostra do “toque do índio” tocado por Jurandir, mestre André-Bideca e Nilton (feiticeiro da Tribo Tupy-Guarany, pouco experiente no ganzá) – FAIXA 002- e do “toque de macumba”- FAIXA 003- interpretado pelos mesmos tocadores.

⁹⁸ Aqui uso *encorporado* no sentido de *embodiement* tal e como apresentei no capítulo introdutório.

Deste modo, o toque do ganzá parece imitar o toque dos bombos, sublinhando o toque que o bacalhau dá na primeira parte do compasso (FIGURA 40). Assim, quando o bacalhau bate a fusa- semicolcheia, o ganzá tira uma sonoridade mais aguda. A segunda parte do motivo (do compasso), o ganzá marca as duas colcheias que a zabumba destaca com toque abafado (FAIXA 001- AUDIO). Para fazer o agudo no ganzá, os tocadores levam o instrumento para si. Eles tocam com o “passo do índio” no pé, sem sair do lugar, mas com o corpo dançante. O triângulo também acompanha o ritmo do bombo, levantando o polegar, produzindo os agudos, ao tempo que o bacalhau faz a fusa-semicolcheia. Tentando ilustrar esta explicação⁹⁹:

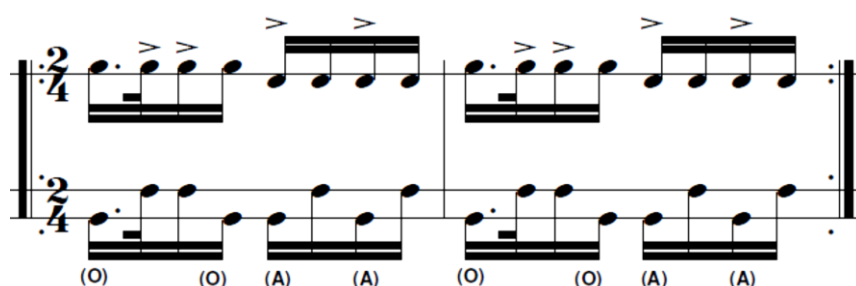


FIGURA 40: Partitura do batuque do “Toque do índio”. A linha de cima representa o ganzá (agudos e graves) e a de baixo, a zabumba.

O comportamento físico dos músicos, desde que todos eles passaram um vasto tempo no cordão de dançarinos, passou por um processo de mímese com o da dança¹⁰⁰. A dança interpreta esta característica do ritmo (o agudo que destaca o contratempo do primeiro tempo do ritmo) levantando o pé do chão e elevando o corpo em um impulso ascendente, que ora leva o movimento para frente ou para trás, ora o leva a um giro. O ganzá, instrumento que a princípio apenas preenche todas as subdivisões da célula rítmica (quatro semicolcheias) não fica apenas em um toque plano, mas, usando as distintas sonoridades que pode produzir dependendo de como for sacudido, cria um desenho rítmico-melódico que acompanha o resto dos instrumentos, criando ênfase onde “a música pede”. Neste caso, a zabumba marca com a marreta grossa os tempos fortes, pelo que o contraste que o toque agudo do bacalhau produz é oportunamente reforçado pelo instrumento de chocalho.

Assim mesmo, o gaiteiro, com um movimento do tronco, parece ajudar o som sair. Um dos requisitos físicos mais exigentes para os tocadores de gaita das Tribos Carnavalescas

⁹⁹ As partituras que apporto pretendem apenas facilitar e ilustrar a análise das relações entre os elementos estudados. Elas não almejam, em caso nenhum, ser um registro do som musical ou da dança, já que trabalhando neste objetivo temos os registros audiovisuais apresentados.

¹⁰⁰ Na seção em que trato dos instrumentos, coloco alguns dos comportamentos físicos exigidos por cada um deles.

é o que chamam de “fôlego”, a resistência na respiração que afeta, não só provocando um efeito de “tontura” nos princípios da relação com o instrumento, mas também à garganta. “Eu sempre tomo Água de Rabelo depois das apresentações. É muito tempo tocando! E a garganta fica seca”, disse Jurandir.

3.4.3. O toque de gaita de Jurandir

“Chorinho”, como mencionado anteriormente, chama-se o toque melodioso constitutivo da música das Tribos Carnavalescas. Este é composto por vários motivos curtos que o gaiteiro pega de outras fontes, sejam outros gaiteiros ou outras músicas. A brevidade dos motivos contraposta à magnitude da encenação dançada leva aos gaiteiros a alongar o toque, sempre diferente em função da representação, da orquestra, do ânimo do gaiteiro e de outros muitos fatores. “O ‘chorinho do índio’ é curto, mas a gente dá um jeito para ele ficar maior”, diz Jurandir. Estas dilatações dos motivos se fazem por meio de improvisações que surgem instintivamente do tocador. Digo instintivamente porque, como veremos no capítulo sobre a aprendizagem dos instrumentos, os gaiteiros acompanhados mostraram dificuldade em repetir um motivo de maneira idêntica, devido a que a variação da repetição faz parte do processo de aprendizagem e de criação do toque, que é praticamente o mesmo. Nas linhas que seguem trago as narrações de Jurandir como resposta à minha procura por entender como é criado seu toque de gaita que se encontra, como constatado, em constante transformação. As explicações deste giram em torno de duas questões principais: Há uma ordem preestabelecida fixa (na sequência dos toques)? E: que faz para enlaçar um toque com o outro? Estas questões vieram a partir da minha experiência como discípula de gaita do mestre gaiteiro, na qual ele me mostrava um toque de cada vez. Estes toques costumavam ser motivos breves que, na sua transmissão¹⁰¹ sempre apresentavam algum detalhe diferente, ornamentação ou mutação.

Diário de Campo, 26 de Maio de 2012:

Quando pergunto para Jurandir o que é que ele faz para enlaçar um toque com o outro, ele fica bloqueado, sem saber responder. Eu pergunto se emenda sempre da mesma maneira um toque com o outro. Ele duvida¹⁰². Espontaneamente, conta que às vezes um toque puxa o outro sem que seja preciso dar rodeios: ‘Às vezes vai entrando facilmente, dum para outro, mas outras vezes o cara precisa de dar uma improvisadazinha’. Mais do que explicar com palavras, Jurandir prefere tocar (FIGURA 41).

¹⁰¹ Ver capítulo sobre Transmissão. Jurandir declara que ele “não ensina”, mas “transmite”.

¹⁰² Parte desta confusão está no último dos três vídeos do dia 26 de maio de 2012 onde, já sem saber que dizer, Jurandir faz uma longa demonstração, emendando os toques que anteriormente tinha tocado.



FIGURA 41: Partitura do toque de Jurandir onde explica como enlaça entre um toque e outro¹⁰³.

Na transcrição do toque de gaita anterior temos os nove primeiros compassos predominado por um motivo, apresentado nos dois primeiros compassos (início anacrústico) e com variações nos compassos seguintes. No compasso número onze, o motivo é outro, é o chorinho que Jurandir costuma usar para iniciar o “toque do índio”. A seguir, no compasso doze introduz o toque que usa para a dança da morte. Jurandir explica que aqui ele começou improvisando para depois entrar em um toque. “Dei uma improvisadazinha e, já, entrei em outro toque. É porque você está tocando e vai passar por toques, não é? Ai, quando se lembra de um toque, dá uma improvisada, o toque vem e você... [gesto com a mão como dizendo ‘vai’]”.

Logo a continuação, Jurandir mostra outro exemplo de toque, uma variação do toque B que copio a continuação e que ele enlaça com o toque inicial. “Esse toque que toquei agora, ele dá uma condição para você entrar em outros toques, sabia disso?” E repete o toque para, desta vez, enlaçar ele com outro toque. “Este já é outro toque; conectado com o anterior, mas já é outro toque” (FIGURA 42).



FIGURA 42: Partitura do toque que o gaiteiro usa para enlaçar e acelerar o tempo.

¹⁰³ A transcrição não pretende ser fiel a adornos, respirações e outras nuances características do toque.

No compasso número onze, Jurandir adverte que entrou um novo motivo. A partir do analisado, observo que este toque, raiz do primeiro dos chorinhos (compasso número vinte e um segundo a partitura), é usado muitas vezes como enlace. O toque que o segue é usado pelo gaiteiro dos Tupynambás para a “dança da morte”.

A música leva, em todos estes, a batida do “toque do Índio”. O tempo, na hora da dança da morte está bastante acelerado, em relação ao início. Jurandir chama a atenção sobre esta questão com frequência "Você sabe. Começa naquele compassozinho lento que vai aumentando, vai acelerando". O gaiteiro diz que tem toques que ele usa para “instigar” o ritmo da orquestra.

Em um momento determinado, pedi para Jurandir relembrar a procedência de cada uma das melodias. Ele ficou pensativo no início. Eu continuei dizendo "porque tem algumas que você disse que tinha aprendido do mestre Inácio¹⁰⁴, de Seu Biu,..." Ele, então, afirmou. “Esse de aqui foi Inácio quem me ensinou” (FIGURA 43):

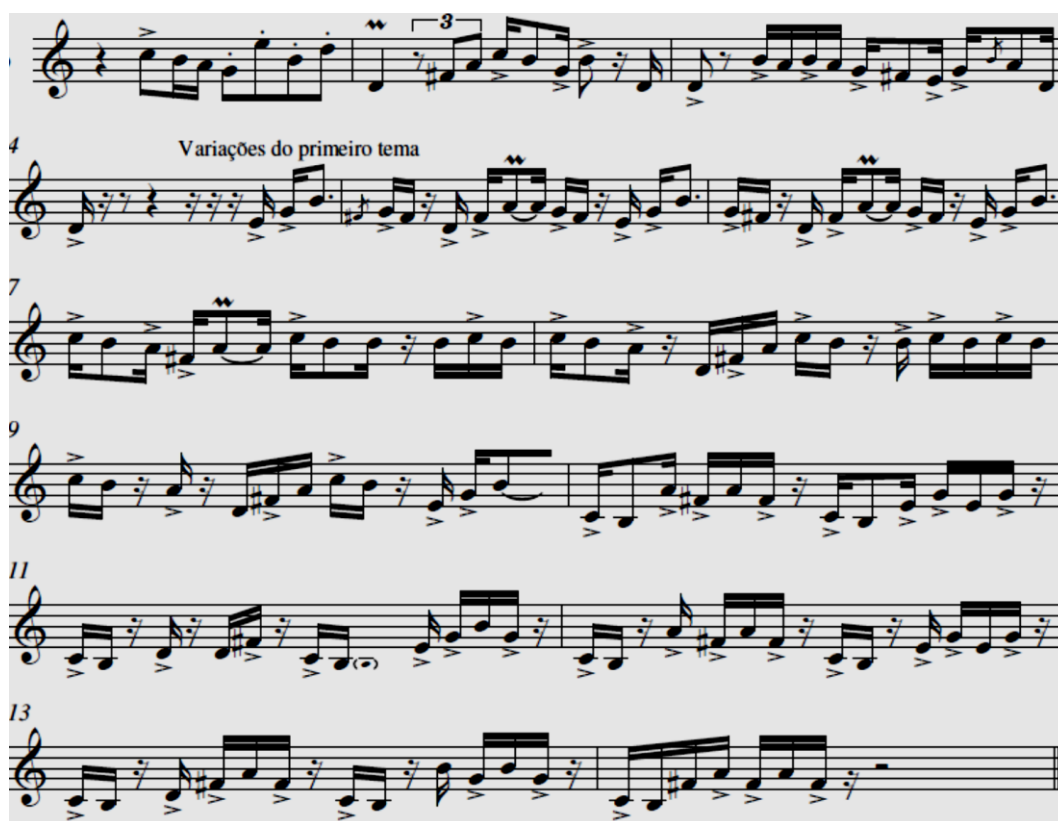


FIGURA 43: Partitura do toque que Jurandir aprendeu de Seu Inácio.

¹⁰⁴ Revisamos, anteriormente, a história das Tribos de Índio de Mandacaru para a qual esta conversa contribuiu bastante. Lembremos que Seu Inácio foi mestre da Tribo Tupynambás na época em que Jurandir estava começando a tocar a gaita.

Jurandir explica, em repetidas ocasiões, que a maioria desses toques “vem de lá atrás” e não hesita em repetir que não são invenção dele, que os escutou de outros gaiteiros tocando. E, quando pergunto se foram eles que inventaram, Jurandir, nega: "Acredito que não, Marta. Eles vêm de lá, lá atrás".

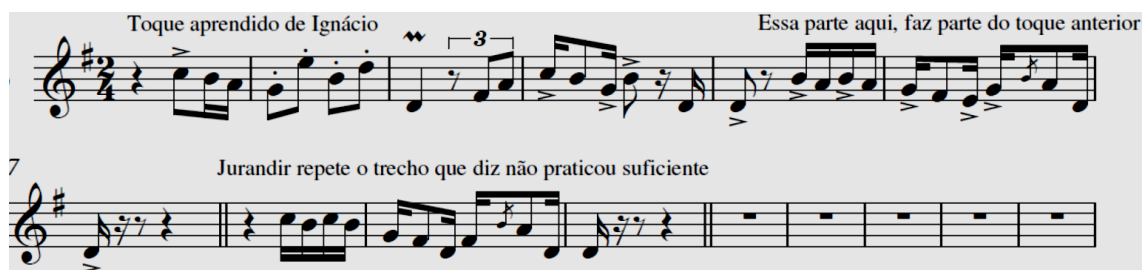


FIGURA 44: Partitura do toque aprendido de Seu Inácio, em processo de aprendizagem.

"Esse pedaço aqui faz parte desse toque. Foi Inácio que me ensinou, mas eu ainda não pratiquei o suficiente. Ele fica no final, bem bonitinho" (FIGURA 44) (Jurandir, Diário de Campo, 26/5/12). "Que eu aprendi só foi esse aqui" Toca o fragmento que copio a seguir (FIGURA 45).



FIGURA 45: Partitura do toque aprendido de Seu Biu.

"Eu aprendi, digo só, porque eu fui praticando, né? Mas esse toque já estava na minha cabeça porque eu já tinha visto outra pessoa tocar." Essa pessoa era outro gaiteiro, Seu Biu.

Posteriormente, inquirei Jurandir sobre a ordem em que toca os motivos na Tribo. Inicialmente, Jurandir disse que não há uma ordem, que “vai mudando”. No entanto, pouco tempo depois, explicou:

Jurandir: Sim, praticamente ela tem uma ordem. Para quem está tocando tem aquela ordem. Mas tem uns que fazem tudo bagunçado, toca um aqui, outro lá atrás...

Eu: Então, você sim tem uma ordem?

Jurandir: Tem. Eu procuro botar o meu bem... [faz um gesto com a mão, como classificando algo]. Eu começo por aqui [e toca] (FIGURA 46).



FIGURA 46: Partitura do toque usado por Jurandir no começo da performance.

"Outra coisa também. Pronto; eu estou nesse toque lento, né? Aí, pra dar uma velocidadezinha mais, eu já puxo outro toque mais rápido. Esse toque aqui ele tem...". E toca este de cima seguido de aquele “que tem condição de enlace”, do modo que trato de ilustrar a seguir (FIGURA 47):



FIGURA 47: Exemplo do uso do toque de enlace e aceleração.



FIGURA 48: Nos dois compassos iniciais, “toque de afinação” de Jurandir.

O toque de gaita de Jurandir começa por uma descida em quartas e terças que ele chama de “toque de afinação” (FIGURA 48) (FAIXA 004- DVD ÁUDIO). “Esse toque é para dar uma esquentada, Marta. Eu gosto de tocar para não entrar em frio”. Outros gaiteiros do bairro fazem piada por Jurandir mostrar este toque, que não é do Índio e que, portanto, “não serve”, dizem. Contudo, este é o primeiro toque que ensina. Mais adiante veremos por que.

3.4.4. Relações entre música, dança e encenação dramática¹⁰⁵

A orquestra dos Tupynambás começou tocar antes de entrar na avenida. Começam todos juntos o “toque do índio”. O batuque, formado por três zabumbas, dois ganzás e um triângulo, acompanha a gaita fazendo o que mostra a transcrição seguinte (FIGURA 49).



FIGURA 49: Partitura do primeiro chorinho identificado no toque da gaita.

A partir do momento que a orquestra chega ao palco, e enquanto avistam a Tribo ao longe, se aproximando, a gaita fica "alongando" este chorinho que copio a continuação e que faz parte daquele com que Jurandir diz que começa seu “toque do índio”. Jurandir vai improvisar este chorinho durante boa parte da apresentação, saindo às vezes dele para entrar em outros toques, ou usando-o como enlace (FIGURA 50).



FIGURA 50: Partitura do “chorinho” com que Jurandir começa o “toque do índio”.

A Tribo caminha com o “passo do índio”. O passo básico dos índios é aquele que começa pisando com o pé direito na primeira parte do primeiro tempo da “batida do índio” e levanta o esquerdo, subindo o joelho e levantando o corpo inteiro em um pequeno pulo, uma semicolcheia e meia depois, acompanhando nesse pulo a virada do bacalhau. A perna fica suspensa no ar na segunda parte do primeiro tempo para na primeira parte do segundo tempo, apoiar o pé esquerdo, marcando a primeira das colcheias da zabumba do segundo tempo e, seguido, o direito, marcando a segunda colcheia. No compasso seguinte, começa este mesmo movimento com o outro pé (neste caso, o esquerdo) e assim vão se sucedendo, alternando de pé a cada começo.

A marcação, com as pisadas dos pés consecutivos, das duas colcheias do segundo tempo do compasso, é característica principal notada da dança em relação à música (FIGURA

¹⁰⁵ Como anunciei no capítulo da Introdução, esta análise tem o objetivo de observar o estudo da transmissão; uma análise mais exaustiva da performance poderia ser realizada no futuro, mas não tem lugar neste trabalho.

51). Com esse passo, mestre e dançarinos vão avançando para a frente, chegando cada vez mais perto da orquestra.

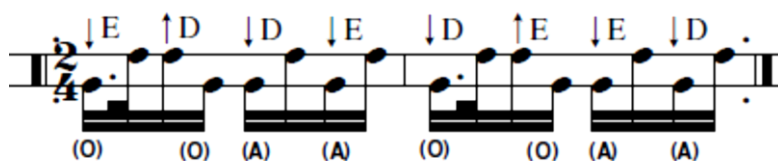


FIGURA 51: Representação do “passo básico do índio” em relação ao toque da zabumba. Onde 'D' é 'pé direito' e 'E' 'pé esquerdo'. A seta para baixo indica o momento em que o pé pisa no chão', e a seta para cima indica o momento em que o 'pé levanta do chão'.

Reparemos que este primeiro passo apóia apenas alguns tempos do “ritmo do índio”, enquanto os que virão a seguir preenchem mais tempos deste mesmo ritmo. À medida que a performance avança, os passos indicados pelo mestre vão se complicando.

O “passo do índio” dá lugar a outros ao deslocar o corpo lateralmente, em um instante em que o grupo não avança, ou diagonalmente, quando forem avançando. No segundo caso, o movimento é o seguinte: quando o primeiro pé a pisar for o direito, o tronco fica encaminhado para a diagonal esquerda e, portanto, quando o pé esquerdo levantar no pulinho acima mencionado, este vai valer de impulso para avançar nesse mesmo sentido. O pé esquerdo, quando pisar para marcar a primeira semicolcheia do segundo tempo, vai ter avançado em relação ao ponto no espaço do qual partiu. O pé direito vai pisar o chão na segunda colcheia do segundo tempo, com o tronco encarado na mesma direção que avançava, mas quando o pé esquerdo pisar o primeiro tempo do novo compasso, o tronco estará encaminhado no outro sentido (no caso, o direito). A perna esquerda, por conseguinte, passará na frente da perna direita, cruzando por cima desta o passo e dando uma pequena virada do corpo. Direcionado agora para o lado direito, o movimento anterior se repete com os pés trocados, e assim vai avançando.

Muda de passo. Desta vez, o corpo se movimenta lateralmente. O passo é o mesmo que acabei de explicar, só que ao invés de avançar, se desloca lateralmente (movimento horizontal¹⁰⁶).

O mestre, que vai na frente, coloca o apito na boca e realiza um gesto com as mãos para alertar o grupo.

¹⁰⁶Tomo por vertical a direção que percorre a avenida, pela qual o grupo avança, e a horizontal uma linha transversal a esta.

Na partitura seguinte (FIGURA 52), apresento uma mostra dos desenhos rítmico-melódicos do apito (as variações de altura –*pitch*– do som não estão refletidas na partitura, mas elas acentuam as batidas rítmicas do batuque). Além de servir como chamada do mestre, os apitos atuam como elemento unificador entre a orquestra e o cordão de dançarinos. Misturam-se com a orquestra acusticamente, mas são gerados desde dentro do movimento, pela cabeça da Tribo: o mestre.

The musical score for Figure 52 is presented in two systems, each containing four measures. It features three staves: the top staff for Gaita (treble clef), the middle staff for Apito (treble clef), and the bottom staff for Bombos (bass clef). The time signature is 2/4. The Apito staff uses letters (O) and (A) to indicate pitch variations, which correspond to the rhythmic beats. The Bombos staff shows a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Gaita staff contains melodic lines that change between measures.

FIGURA 52: Mostra dos apitos em relação à gaita (linha de acima) e aos bombos (linha de baixo). Na linha do meio, o apito.

A dança do grupo nunca é uniforme. Além de respeitar a maneira particular que cada um tem de fazer o passo, todo grupo dentro da Tribo adota, às vezes, um diferente. Distingo vários grupos dentro da Tribo: os matadores e guerreiros compõem um deles, as meninas da comissão da frente, outro, as crianças, outro, e os participantes com menos experiência ou grau de familiaridade da Tribo, outro ainda. Por exemplo, enquanto a comissão e o mestre dançam o passo que descrevi acima, os balizas e matadores, grupo que abre o caminho da Tribo, descem ao chão e ficam dançando de cócoras. A dança, nesta postura, marca com as pisadas apenas a primeira parte de cada tempo, ora com o pé direito, ora com o pé esquerdo (alternados sucessivamente). Avançam levando o ritmo com o corpo, carregando lanças, escudos e cocares cujas caudas de penas chegam até o chão. Este movimento coincide com a entrada da gaita em um novo toque (FIGURA 53):



FIGURA 53: Partitura do novo chorinho da gaita. O ritmo continua sendo o “toque do índio”.

Os matadores entram em rápidos giros do corpo. Sem deixar de marcar as duas colcheias do segundo tempo do padrão rítmico acima mostrado, dão várias voltas sobre seu próprio eixo, enrolando as pernas. O começo de cada compasso, ou seja, o começo de cada passo se faz com o pé diferente, como já mostrei na ilustração do “passo básico do índio”. Já dispersados do conjunto de que partiram, percorrem o grupo com danças intrépidas proferindo, de quando em vez, gritos selvagens.



FIGURA 54: Partitura da célula inicial do “chorinho do começo” (no primeiro compasso), usada aqui para introduzir o toque que começa no compasso quatro.

Quando faz um tempo que a Tribo está estabilizada em um ponto, a gaita sai do toque que vinha variando desde o começo para entrar em outro (FIGURA 54). É aquele motivo que tem a condição, segundo as explicações de Jurandir, de instigar a orquestra. Coincidindo com a cauda desse toque, o locutor pede ao público “uma calorosa salva de palmas para a Tribo Tupynambás!” e diz isto em uma exclamação de euforia. Nesse momento, a gaita volta para o toque primeiro (FIGURA 55):



FIGURA 55: Partitura do toque da gaita; volta para o toque do começo, com certas variações.

Pouco depois, volta para toque anterior, o referido como “toque de enlace”, mas, nesta ocasião, para introduzir um toque novo. É o toque que o gaiteiro dos Tupynambás usa para a “dança da morte” (FIGURA 56).



FIGURA 56: Partitura do toque da gaita. O chorinho que Jurandir usa como enlace introduz o “toque da morte”.

O trecho anterior de partitura começa com a célula inicial do primeiro toque. Conclui este toque caindo no Fá#, no segundo tempo do compasso, parte segunda do motivo (já que o motivo tem uma primeira parte que se desenvolve nos acordes de Lá maior- Mi menor, e, uma segunda nos acordes de Ré maior-Si menor). O toque que denominamos “de enlace” começa na última parte do segundo tempo deste compasso. Início anacrústico do toque cujo primeiro tempo forte chega no Si apoiatura do Dó, no compasso número dois. Este toque vai até o compasso onze que serve como transição para o novo toque, de começo anacrústico também. Este toque continua no mesmo esquema harmônico do toque do começo: acordes de Lá maior-Mi menor e de Ré maior - Si menor.

O grupo continua avançando, a comissão da frente sai da frente do balcão da comissão julgadora e o grupo caminha para adiante, começando a se suceder as primeiras mortes, entre os gritos das vítimas e dos matadores (sempre é um grito seco e agudo, como proferido por um animal).



FIGURA 57: Partitura do toque da gaita. Variações sobre o “toque da morte” e novo toque.

A gaita, que ficou um tempo improvisando sobre o toque anterior entra agora em outro novo (FIGURA 57). Os primeiros compassos deste pedaço ilustram as variações com que o gaiteiro “alonga”, como ele disse, o toque. O segundo e o terceiro compasso são uma variação do último toque analisado, o da “dança da morte”. A figuração rítmica e a sequência harmônica se mantém, porém muda a altura dos sons. Nos compassos seguintes, continua fazendo pequenas variações melódicas com alguma rítmica, esporadicamente. No compasso doze, entra um novo toque. Nesta melodia, os Si que transcrevi com “bemol” correspondem a uma descida indeterminada na altura destas notas. A diferença intervalar entre um Si e o outro não chega ser de meio tom, mas uso o “bemol” na falta de sinal mais preciso.

Durante o tempo que dura a “matança”, a gaita alterna estes últimos toques que acabei de mostrar com aqueles do começo e outros, que transcrevo a seguir (FIGURA 58).



FIGURA 58: Partitura de outros toques da gaita durante a “dança da morte”.

Este, usado também na dança da morte. No compasso número sete, vemos o toque anterior de volta, após uma pequena improvisação. Mais tarde introduz este outro, usando como enlace também o retrasado (FIGURA 59):



FIGURA 59: Partitura do novo toque da gaita durante a “dança da morte”.

Jurandir usa as células melódicas dos toques como enlaces e/ou motivos para as improvisações. O exemplo a seguir ilustra esta idéia. Aqui, a gaita está em um dos “toques da morte”. No compasso número quatro, introduz uma célula que lembra um toque anterior, ao qual vai voltar no compasso número nove (FIGURA 60).



FIGURA 60: Partitura de outro toque usado durante “a dança da morte”.

Nessa hora, os corpos deitados invadem o chão. Em pé, o *feiticeiro* desliza por entre os mortos como um fantasma, com um discreto “passo do índio” nos pés. Os *matadores*, entretanto, continuam saltitando entre os mortos, à procura de novas vítimas. O gaitero vai e volta do toque do começo várias vezes.

Com o chão coberto por um manto de corpos, os inimigos das Tribos, os *matadores*, lutam entre eles. Aproximam-se em uma dança que avança desafiante, expectante. No segundo tempo da batida do bombo, as pernas se flexionam até sentar o corpo quase no calcanhar, ficando assim, segurando a arma durante as duas colcheias do segundo tempo (tomando a batida da zabumba como referência). Levanta o corpo no primeiro tempo do compasso em um salto onde estica as pernas, levando uma delas, flexionada, para trás da outra. Depois, o mesmo *matador* começa a girar rapidamente, confundindo o adversário. Passam mais de dez minutos na “matança”. Jurandir volta para o toque seguinte quando se enfrentam o *líder* e o *guerreiro inimigo* e, calando o som da orquestra com a irrupção do apito, o *mestre* começa a declamar “*Sou mestre e sou guerreiro...*” Pouco depois, a gaita faz

um novo chorinho, que vai dar início ao outro gênero musical, ou toque, como eles dizem, da Tribo de Índio Carnavalesca: a “macumba” (FIGURA 61).



FIGURA 61: Partitura do toque de gaita. “Chorinho” que antecede a “macumba”.

O cacique continua declamando a loa: “... *por aqui vim passar, somente eu comando a Tribo dos índios Tupynambás*”.E, ao finalizar, o mestre começa a apitar com força, rítmica e repetidamente. Ao mesmo tempo, faz um gesto em tensão, com as pernas abertas e flexionadas, os abraços abertos e as mãos assinalando para si mesmo. Sem deixar de apitar, e empunhando a lança em uma das mãos, aborda o inimigo cravando a arma nas costas, em um abraço mortal. Seguidamente, vira o corpo para a orquestra, que deixou atrás de si, para indicar, mais uma vez com os assobios do apito, o início da “macumba”.

A gaita repete o chorinho anterior ao tempo que as zabumbas fazem um redobro. Com um gesto, Carbureto dá a entrada ao novo “toque de macumba” (FIGURA 62):

FIGURA 62: “Toque de macumba”. Partitura da “orquestra”: a gaita na primeira linha, começando por cima. Na segunda linha o triângulo, na terceira, o ganzá e na quarta, a zabumba.

Nessa hora, a Tribo se põe de cócoras celebrando a “ressurreição” do líder. É um toque com um tempo o dobro de rápido que o “toque do índio”, e é, claramente, de alegria. Após um tempo de dança livre, onde as meninas “sambam” ¹⁰⁷ o “passo do índio” e as

¹⁰⁷ No Nordeste é usada a expressão “sambar uma dança” quando se adapta o passo tradicional do samba a outros estilos ou ritmos.

crianças fazem divertidas improvisações, a orquestra pára a “macumba” e volta para o “toque do índio”. A Tribo sai jubilante pela avenida. Acabou a apresentação.

CAPÍTULO 4

Estudo sobre os processos de transmissão musical nas Tribos de Indígenas Carnavalescas

Nas partes anteriores estudamos a brincadeira que recebe o nome de Tribos Indígenas Carnavalescas de um ponto de vista holístico, no intuito de compreendê-la profundamente. Nesta parte que segue, quero centrar a atenção nos modos que esta expressão cultural utiliza para se transmitir e perpetuar ao longo do tempo. A transmissão musical, no campo da etnomusicologia, é abordado a partir dos processos pelos quais as tradições musicais são herdadas, aprendidas, compartilhadas e passadas adiante (MERRIAM, 1964).

A forma que a música é transmitida reflete, como demonstrado por numerosos estudos da área, a organização desta e os valores da cultura da qual faz parte, assim como afeta, como veremos mais adiante, o produto transmitido (BLACKING, 1967, pp. 191-98; MERRIAM, 1964, pp. 145-64; NETTL, 1983, pp. 388-403; ARROYO, 1999, pp. 325-356).

Nettl ao escrever sobre a transmissão musical nos mostra que esta é de fundamental importância para compreendermos as apresentações e os rumos de uma determinada manifestação, sendo esta muitas vezes responsável por alterações ou permanências, extinção ou afirmação de uma prática musical, como nos mostra em seu texto:

Uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão. Em muitas sociedades, música vive na tradição oral (ou melhor, “aural”); isto é, ela é passada pela palavra que sai da boca e aprendida prestando atenção à performance ao vivo. Geralmente é assumido que tal forma de transmissão inevitavelmente gera mudanças nas músicas, já que cada pessoa que aprende e desenvolve sua própria variante, ausente de um controle pela notação (NETTL, 1983)¹⁰⁸.

À continuação, quero expor as relações observadas entre as características que conformam a manifestação, como visto nas páginas anteriores, e a transmissão da mesma. Estudarei de que maneira os traços que definem as Tribos Indígenas Carnavalescas como uma tradição participativa (TURINO, 2008) funcionam como recursos metodológicos de uma aprendizagem considerada informal ou não formal, propiciando a continuidade e a

¹⁰⁸ One of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission. In most societies, music lives in oral (or better, “aural”) tradition; that is, it is passed on by word of mouth and learned by hearing live performance. It is often assumed that such a form of transmission inevitably causes songs to change, as each person who learns one develops his or her own variant, lacking the control of notation.

transmissão da mesma. Observaremos também como a mudança da sociedade e dos valores que esta idealiza interfere nesses modos de transmissão.

O conceito de transmissão de música traz consigo a ideia de que a música é apreendida. Transmitir um conhecimento implica que a pessoa que o recebe o interioriza, sem ser apenas uma passagem temporária. No contexto cultural que estamos estudando, não foi observado um ensino propositado, com exceção das aulas do gaiteiro que respondem a um processo diferenciado como veremos mais adiante. O conhecimento não é ensinado, porém é aprendido. Como disse Jurandir, “aqui, na nossa cultura, a gente aprende assim: observando, aí olha e pega um instrumento, pega outro, dança e assim vai aprendendo” (Jurandir, Diário de Campo, 19/11/11)

Por outro lado, veremos também o que é que é aprendido quando a música é transmitida no contexto estudado. Analisaremos também o que é aprendido além da música já que, como coloca Margarete Arroyo em seu estudo do Congado mineiro,

A aprendizagem de música não implica apenas tornar-se tecnicamente competente, mas interiorizar representações sociais que lhes dão sentido como cultura. As organizações sonoras não são neutras, mas investidas de rede de significados (...). Esses significados dão sentido ao fazer musical e parece constituírem-se (sic) no estímulo básico para a própria aprendizagem (ARROYO, 1999, p. 178).

3.5. Tradições participativas e transmissão musical

Os grupos constituídos em Tribos Indígenas Carnavalescas respondem à definição de tradição participativa teorizada por Thomas Turino. Podemos observar como os elementos que os compõem, desde a estrutura da performance até o som musical, são realizados de tal maneira que inspiram a participação.

Nesta parte proponho estudar de que modo as características que Thomas Turino utiliza para definir este tipo de tradição propicia, dentro do contexto das Tribos Indígenas Carnavalescas pesquisadas, a transmissão dos saberes e, mais concretamente, a aprendizagem da música e outros elementos que fazem parte da brincadeira.

O fazer musical e a dança, neste tipo de tradições, fazem parte da vida de um modo similar ao que o fazem a capacidade de conversar ou de se relacionar: são ferramentas de socialização. “A performance participativa é um campo específico de atividade no qual som e movimento estilizados são conceituados principalmente como interação social intensificada” (TURINO, 2008, p. 28) ¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Participatory performance is a particular field of activity in which stylized sound and motion are

A expressão cultural com a qual estamos trabalhando, como vimos na primeira parte deste livro, constitui uma parte destacada na vida social dos membros, que se iniciam geralmente na primeira infância, levados pela mão de pessoas próximas ao núcleo familiar. Brincar nas Tribos de Índio é um processo de enculturação para muitos deles, é a maneira de se relacionar no meio que pertencem e de aprender certos valores, como a identificação com o índio ou caboclo, a vida em comunidade ou a luta. Estes são alguns dos aspectos culturais aprendidos.

Mas como são aprendidos? Para começar, parto da ideia de que o fato de fazer parte do crescimento social do indivíduo contribui para que os elementos aprendidos sejam verdadeiramente apreendidos pelos integrantes do grupo, assumidos, incorporados e aplicados na “vida real”. É inevitável contrastar este tipo de educação espontânea com a educação pretendida em uma sala de aula e, a partir dessa comparação com o outro ensino de música que conheço, especulo sobre o nível de implicação e envolvimento que as crianças, principalmente, têm com o conteúdo transmitido (para não mencionar os agentes de transmissão que na escola ocupam o lugar dos professores e nas Tribos, o de pais, irmãos e vizinhos). O nível de aprendizado, de assimilação dos saberes e da aplicabilidade na “vida real” deste, é dado e fato: remeto ao conhecimento mostrado pelas crianças sempre que perguntei sobre os Índios – toques, fantasias, partes do entrecho,...- ou sobre a religião.

Nas performances participativas, e assim acontece nos grupos pesquisados, adultos, crianças, veteranos e novatos convivem e cooperam para a realização da atividade. A presença de pessoas de diferentes níveis de competência “possibilita que as pessoas mais experientes ajudem às menos experientes, deste modo, tornando possível a participação destas últimas.” (TURINO, 2008, p. 49) ¹¹⁰. Este aspecto que faz parte da estratégia para abranger a máxima participação é uma das chaves para a transmissão dos saberes nas Tribos ou como diz Jurandir “A nossa cultura passa assim, de uns para os outros. De pais para filhos” (Jurandir, Diário de Campo, 3/7/2012). No ponto que tratará da etnopedagogia observada na Tribo aprofundarei em como são dados os processos que a expressão “passar de pais para filhos” compreende ¹¹¹.

conceptualized most importantly as heightened social interaction.

¹¹⁰ [...]there are customary ways that more experienced singers help the less experienced, thus making successful participation possible.

¹¹¹ Este “passar”, nas Tribos, não é outra coisa que “mostrar”; fazer para o outro aprender, imitar. Como aprendem a dança? Como aprendem os instrumentos? Como aprendem a fazer as fantasias? Como aprendem as hierarquias?

Por outro lado, Turino fala do *flow*¹¹² estado intensificado de concentração, sensação prazerosa potencialmente fornecida quando são praticadas atividades tais como a música e a dança e de um modo geral, as artes e os esportes.

Como a música e a dança das performances participativas não estão roteirizadas previamente, os participantes têm que prestar uma atenção especial aos sons e movimentos dos outros a cada momento. [...] Isto aumenta a potência de *flow* e uma consciência especial dos outros participantes já que são percebidos através dos seus sons e movimentos. [...] Quando a performance está funcionando corretamente, as diferenças entre os participantes desaparecem já que a atenção está focalizada na continuidade do som e do movimento. Nesses momentos, se movimentar e soar junto, em grupo, cria um sentido direto de ser junto e de semelhança sentida profundamente, e por isso de identidade, entre os participantes (TURINO, 2008, p. 43)¹¹³.

O *flow* é provocado pelo equilíbrio entre desafios e superações. As tradições participativas, que se diferenciam de outras justamente porque nelas todas as pessoas presentes são bem-vindas na performance (TURINO, 2008, p. 30), oferecem uma variedade de papéis diferentes além do convívio entre os diferentes níveis de especialização.

Para manter todo o mundo envolvido, os papéis participativos de música e dança devem ter um ápice sempre expandido de desafios ou um leque de atividades que possam fornecer desafios constantes, entretanto, ao mesmo tempo, deve haver um lugar fácil para as pessoas jovens que começam ou para outros que, por qualquer razão, não se dedicaram à performance, mas que ainda querem participar em algum nível. Por isso, algumas atividades são simples enquanto [...] outras devem requerer um bom desafio de prática e especialização [...] (TURINO, 2008, p. 31)¹¹⁴.

Tal como vimos na primeira parte deste trabalho, a estrutura da Tribo de Índio se compõe de distintas figuras às que correspondem distintas funções e habilidades. Anteriormente estudamos as habilidades requisitadas por cada um destes personagens

¹¹² A tradução em português seria “fluxo”. Decidi, no entanto, devido a suas conotações específicas, manter a palavra no original em inglês ao longo deste trabalho.

¹¹³ Because the music and dance of participatory performances are not scripted in advance, participants have to pay special attention to the sounds and motions of others on a moment-to-moment basis. (...) This enhances the potential for flow and a special awareness of other participants as realized through their sounds and motions. (...) When the performance is going well, differences among participants melt away as attention is focused on the seamlessness of sound and motion. At such moments, moving together and sounding together in a group creates a direct sense of being together and of deeply felt similarity, and hence identity, among participants.

¹¹⁴ To keep everyone engaged, participatory musical and dance roles must have an ever expanding ceiling of challenges, or a range of activities that can provide continuing challenges, while, at the same time, there must be an easy place for young people to begin and for others who, for whatever reason, do not become dedicated to performing but still want to participate at some level. Thus some roles are quite simple [...] while others may require a good deal of practice and specialization [...].

(balizas, espiões, matadores, dançarinos, dançarinos da comissão de frente, feiticeiro, músicos, mestres e outros) e aponte para a hierarquia que essa estrutura reflete. Esta hierarquia reflete, ao menos aparentemente, uma relação com o nível de envolvimento com a manifestação, envolvimento que repercute na intensidade da aprendizagem e vice-versa. Na próxima veremos estes aspectos como aparecem na etnopedagogia das Tribos estudadas. Esta disposição dos elementos da tradição funciona, como apontado por Turino, como estratégia para manter as pessoas ligadas à manifestação, mas também como tática para a motivação da aprendizagem dos saberes, proporcionando um leque de desafios permanentes e inesgotáveis para o desenvolvimento das habilidades requisitadas.

A inclusão de pessoas com uma ampla variedade de habilidades dentro da mesma performance é importante. A presença de outras pessoas, com habilidades similares, faz com que seja confortável unir-se. [...] Quando os principiantes, pessoas com alguma habilidade limitada, intermediários e experientes praticam todos juntos, as pessoas de cada nível podem aspirar e seguir de modo prático o exemplo de pessoas que estão no nível seguinte a eles. Nos contextos participativos, a gama inteira da curva de aprendizagem está audível e visualmente presente, e fornece objetivos alcançáveis para pessoas de todos os níveis de habilidades (TURINO, 2008, p. 31) ¹¹⁵.

Como veremos com mais detalhe no ponto sobre a etnopedagogia observada nas Tribos de Mandacaru, os participantes destas brincadeiras costumam começar pela dança, como acontece em outras tradições desta natureza. Falando sobre a tradição participativa da *contra-or square-dancing* dos Estados Unidos, Turino diz:

Frequentemente as pessoas entram nesta cena como dançarinos iniciantes, mas aqueles que dominam a dança poderiam continuar se iniciando com um instrumento usado em bandas de *contra dance* ou podem aprender a dança profissionalmente, é por isso que podem participar de outras maneiras e encontrar novos desafios que os mantenham envolvidos com a atividade (TURINO, 2008, p. 32) ¹¹⁶.

Estes aspectos são detectados nas agremiações estudadas. Durante os ensaios e as apresentações, os membros das Tribos podem experimentar distintos papéis. A cada ano dá-se

¹¹⁵ The inclusion of people with a wide range of abilities within the same performance is important for inspiring participation. The presence of other people with similar abilities as oneself makes joining in comfortable. [...] When rank beginners, people with some limited skill, intermediates, and experts all perform together, however, people at each level can realistically aspire to and practically follow the example of people at the next level above them. In participatory contexts, the full range of the learning curve is audibly and visually present and provides reachable goals for people at all skill levels.

¹¹⁶ Often people enter this scene as beginning dancers, but those who master dancing might go on to take up an instrument used in contra dance bands or might learn dance calling so that they can participate in other ways and find new challenges that keep them engaged with the activity.

a oportunidade aos participantes de experimentar várias funções, algumas vezes repetidas ou não, deixando esta escolha a cada participante sob a aprovação do mestre.

Quando expus a conceitualização da música, comprovamos como os traços apresentados pela música das Tribos Indígenas Carnavalescas assim como os valores apreciados pelos participantes adaptam-se também às características identificadas por Turino no que considera tradições participativas. A indissolubilidade dos elementos, ou dito de outra maneira, a função cooperativa de cada um dos elementos em uma estrutura indivisível, foi uma das questões levantadas, o que acreditamos que influi diretamente na aprendizagem, como analisaremos mais adiante. Mas, além disso, a própria estrutura da música, diz Turino, incita as pessoas a tomarem parte da brincadeira, sendo este o sentido principal da música, e não apenas o som *per se*.

Não é que as pessoas não façam julgamentos qualitativos sobre a performance dos outros ou que todo o mundo esteja feliz com contribuições problemáticas à performance - afinal, as pessoas preferem quando a música e a dança funcionam corretamente. É, simplesmente, que nas tradições participativas a prioridade é animar as pessoas a participarem, independentemente da qualidade das suas contribuições (TURINO, 2008, p. 35)¹¹⁷.

Turino vai além e examina as características do próprio som musical (a repetição de motivos melódicos curtos, uma base rítmica constante, as estruturas sonoras densas, entre outras que vimos na performance das Tribos) em relação a como estas contribuem para inspirar e incrementar a participação.

Não estou afirmando que todos esses traços sonoros estejam sempre presentes nas tradições guiadas por objetivos participativos, mas preferivelmente que muitos destes estarão presentes de uma forma ou outra porque trabalham para inspirar e aumentar a participação (TURINO, 2008, p.36)¹¹⁸.

A tese aqui defendida vem analisar como estes traços sonoros contribuem para facilitar a aprendizagem e proporcionar, portanto, a transmissão da música na performance dos grupos pesquisados.

¹¹⁷ It is not that people do not make qualitative judgments about other participants' performance inwardly or that everyone is happy about problematic contributions to a performance – overall, people have a better time when the music and dance are going well. It is simply that in participatory traditions a priority is placed on encouraging people to join in regardless of the quality of their contributions.

¹¹⁸ I am not asserting that all of these sound features will always be present in traditions guided by participatory goals, but rather that many likely will be present in some form or other because they work to inspire and enhance participation.

Uma das características mais freqüentes na música participativa são as texturas e timbres densos, os quais têm um papel importante para inspirar a participação. [...] Uma textura densa refere-se à música na qual as diferentes partes sobrepõem-se e fundem-se de maneira que não podem ser distinguidos claramente (TURINO, 2008, pp. 44-45) ¹¹⁹.

O mesmo efeito pelo qual estas texturas provocam a participação favorece a aprendizagem ativa da música. Os participantes sentem sua timidez encoberta e tocam sem temor de que seus erros sejam percebidos, nem de que estes atrapalhem o andamento da ação.

Texturas densas e superpostas, afinação ampla, volume consistentemente alto e timbres “zumbantes” são traços extremamente comuns da música participativa ao redor do mundo. Todos juntos, estes aspectos fornecem uma função encobridora crucial que ajuda a inspirar a participação musical. [...] [Desta maneira], nenhum erro que um novato fizesse se destacaria muito, e de todo modo ninguém estaria mesmo prestando uma atenção específica aos sons no sentido de detectar erros individuais (TURINO, 2008, p. 46) ¹²⁰.

A repetição de motivos melódicos curtos é outro dos traços que estas tradições musicais apresentam. A repetição constante do núcleo, *core*¹²¹, da música (no caso da Tribo de Índio, da batida do “toque do índio”) é importante para que os recém-chegados e as pessoas que não conhecem exatamente a música não se sintam inseguras ou incômodas (TURINO, 2008, p. 38).

Existe um alto grau de repetição do material melódico nas tradições participativas. O uso de fórmulas (ou motivos) específicos do gênero e a repetição de motivos em lugares previsíveis em uma mesma peça faz mais fácil a aprendizagem e o ingresso na performance rapidamente (TURINO, 2008, p. 38) ¹²².

Na análise do toque da gaita, único instrumento melódico nas Tribos Indígenas Carnavalescas, percebemos a repetição constante de motivos melódicos curtos, tanto quanto a variação sutil feita sobre a melodia básica. “A alta repetição de formas e material melódico na

¹¹⁹ Dense textures and timbres are among the most common traits of participatory music, and they have an important role in inspiring participation. (...) Dense texture refers to music in which the different parts overlap and merge so they cannot be distinguished clearly.

¹²⁰ Densely overlapping textures, wide tunings, consistently loud volume, and buzzy timbres are extremely common sound features of participatory music throughout the world. Taken together, these aspects provide a crucial cloaking function that helps inspire musical participation. (...) Any mistakes you might make would not stand out much, and no one would really be paying attention to the musical sound in that way in the first place.

¹²¹ Turino distingue dois papeis musicais em função da relação de necessidade que têm com o total da performance. Chama *core* à parte que “segura” outras partes (a secção rítmica em relação ao cantor, ou a banda no total em relação aos dançarinos) e *elaboration* à parte não tão responsável pelo andamento global do evento, mas mais de experimentação, exibição, etc. (TURINO, 2008: 33).

¹²² There is often a heightened degree of repetition of melodic material in participatory traditions. The use of genre-specific formulas and motivic repetition in predictable places within a given piece make it easier to learn and join in a performance quickly.

música participativa provê segurança na constância” (TURINO, 2008, p. 40). A repetição destes motivos nunca é idêntica e, longe de resultar monótona, leva o tocador a criar uma ampla riqueza de ornamentos, explorando a criatividade da variação. Logo veremos como esta estrutura sônica, formada a partir de variações daquilo que nas Tribos chamam de “chorinho”, influi na aprendizagem do toque, proporcionando também uma premissa repetida pelos membros das Tribos: “o primeiro passo na aprendizagem da música é botar o som na cabeça.”

Ao invés de levar ao tédio, como poderia acontecer com uma audiência sentada, as formas e os ritmos altamente repetitivos acrescentam de fato intensidade à performance participativa, porque mais pessoas podem unir-se e interagir -através de som e movimento sincronizado e entrelaçado- e este tipo de interação social estilizada é a base da experiência e do prazer artístico e espiritual. [...] Edward Hall chama isto de *sincronia social* (TURINO, 2008, p. 41) ¹²³.

É esta sincronia social a que leva aos membros das Tribos de Índio, assim como aos participantes de outras tradições com características similares, a repetirem a experiência e se envolverem profundamente com estas atividades. E é este envolvimento, o sentimento desenvolvido de identidade e de pertencimento à unidade do grupo, que fortalece a aprendizagem dos saberes nestes contextos sociais. “A repetição do *groove* do ritmo e as formas musicais previsíveis são essenciais para alcançar e manter a sintonia com os outros. A sincronia social é um suporte crucial de sentimentos de conforto social, pertença e identidade” (TURINO, 2008, p. 44) ¹²⁴.

3.6. A transmissão dos saberes nas Tribos Indígenas Carnavalescas

3.6.1. Introdução

As páginas anteriores abordaram as tradições participativas e os elementos que as caracterizam, relacionando estas características com a maneira como a música cria processos de transmissão e situações de aprendizagem. Nas Tribos Indígenas onde foi vivenciada esta pesquisa, participar significa aprender. “Você me perguntava como aprendem. Pois é assim”,

¹²³ Rather than leading to boredom, as it might for a seated audience, highly repetitive forms and rhythms actually add to the intensity of participatory performance because more people can join in and interact – through synchronized, interlocked sound and motion – and it is this stylized social interaction that is the basis of artistic and spiritual pleasure and experience. (...) Edward Hall would call social synchrony.

¹²⁴ Repetition of the rhythmic groove and predictable musical forms are essential to getting and staying in sync with others. Social synchrony is a crucial underpinning of feelings of social comfort, belonging, and identity.

disse Jurandir assinalando um grupo de jovens com as alfaias. “Brincando!” (Jurandir, Diário de Campo, 2011-2013)

Estas tradições, portanto, propõem uma aprendizagem participativa, ativa. A velha expressão que muitos usam para explicar a maneira como as transmissões aurais dos saberes funcionam, “tentando e errando”, faz parte destas experiências. “Não tenha medo de errar”, “o instrumento não toca sozinho”, e outras frases do tipo, vieram à partir da procura desses processos de transmissão.

Os etnomusicólogos comentados por Merriam, no capítulo onde este teoriza sobre ensino e aprendizagem de música na área da etnomusicologia, estudam uma série de questões que serviram como roteiro para o levantamento da pesquisa presente. Deste modo, e apoiando as questões pessoais naquelas que encontrei nas leituras realizadas sobre o assunto, as linhas que seguem tratarão de responder: Como se aprende a música? Quem ensina? Usa-se a motivação ou castigos e repreensões? Existe uma gradação do nível de dificuldade? Etc. (MERRIAM, 1964, pp. 145-162).

3.6.2. Quando e onde acontece a transmissão?

As situações de ensino-aprendizagem de música e de transmissão dos saberes que envolvem as Tribos Indígenas Carnavalescas de um modo geral, podem surgir em qualquer momento de convívio derivado da atividade destas. Deste modo, presenciei momentos de transmissão nos ensaios, nos momentos prévios e posteriores a estes, no período de preparação das fantasias do carnaval e nas apresentações. “Na bateria não há separação entre situações de aprendizagem e de performance. Na realidade, essa sobreposição entre situações de vivências -festa e ensaio- gera aprendizagens de diferentes tipos” (PRASS, 2004, p. 101).

Assim como Luciana Prass observou em uma bateria de Escola de Samba, nas Tribos Indígenas Carnavalescas cada contexto gera aprendizagens diferentes. Contudo, os ensaios compreendem a maioria dos momentos de aprendizagem reconhecidos pelos membros.

O primeiro ensaio que presenciei começou enquanto tomava anotações no meu caderno, sentada em uma mesa de bar, observando o decorrer da brincadeira. Logo fui chamada para o cordão de dançarinos, “Mas você não vai dançar, não? Tem que dançar!”, disseram. “Mas eu não sei a dança!”, respondi eu. “Para isso servem os ensaios, para aprender!”, responderam.

Os ensaios, como espaços de tempo marcados periodicamente na época do pré-carnaval, são responsáveis pela continuidade da tradição. A importância, nas tradições participativas, está no que está se fazendo e não no resultado final. “No fazer da música

participativa a atenção principal está na atividade, no fazer, e nos outros participantes, muito mais do que em um produto final que resulta da atividade” (TURINO, 2008, p. 28)¹²⁵. É importante, portanto, não perder nenhum ensaio. A transmissão dos saberes, que permite a continuidade dos grupos, faz suas escolhas com a colaboração do mestre, que vai selecionando os portadores da tradição entre os jovens aprendizes.

Aí de repente falta o que? Falta um gaiteiro. ‘Não, eu pego a gaita. Tu vai apitar’ [Diz o mestre]. E o ensaio dá continuidade. Porque o significado é você dar o ensaio. Queira ou não queira, é você ensaiar. Porque você perdeu um ensaio daquele, e vai prejudicar lá na frente. O mestre tem de estar preparado para tudo. Faltou o zabumbeiro? ‘Pegue o apito, eu bato aqui’ Pronto. E assim vai (Jurandir, Diário de Campo, 3/7/2012).

Estes processos dão-se principalmente nos momentos de convívio dedicados ao fazer da brincadeira, enquanto a promessa do carnaval aparece como estimulante destes aprendizados.

São os ensaios os lugares destinados à aprendizagem. Contudo, e como mostra a fala que coloco a seguir, sem a participação no desfile do Carnaval não é possível uma compreensão completa da brincadeira.

Eu era doido pra sair nos Índios. Não era Tribo, fazia ensaio, mas não tinha Tribo. Aí no passar do tempo, eu com 12-13 anos, quando eu vim morar aqui acima, comecei ir aos ensaios de Pelé. E depois é que eu comecei sair no carnaval. Aí é que eu comecei participar e a entender (Jurandir, Diário de Campo, 22/9/2012).

Como veremos um pouco mais na frente, as apresentações são fundamentais para uma compreensão global da brincadeira, desde que certos personagens e parte da trama não são representados durante os ensaios. Foram as crianças as que me deram estas informações quando, durante os ensaios, eu os interrogava sobre o papel de determinadas figuras.

3.6.3. O mestre e suas atribuições

Na conversa apresentada a seguir é acrescentada uma questão interessante a respeito do peso da transmissão dos saberes no estabelecimento das hierarquias no universo das Tribos (questão que já falamos). O tema eram as regras da tradição das Tribos Indígenas Carnavalescas e os participantes, Jurandir, atual gaiteiro de Tupynambás, André-Bideca, hoje mestre de Tupy-Guarany e eu.

¹²⁵In participatory music making one’s primary attention is on the activity, on the doing, and on the other participants, rather than on an end product that results from the activity.

Jurandir: Você não está entendendo. Antigamente, [o estatuto da Tribo Tupy-Guarany] levava essa cor. Durante muito tempo não botaram. Agora faz pouco tempo que tem ela e botaram. A das origens, mesmo.

André-Bideca: Ele sabe mais porque ele é mais antigo do que eu (diz sorrindo). Eu comecei agora. Pra ele, para a Tribo de Carureto, para o povo das Tribos aqui, eu sou o mais novo. Eu comecei agora e ele já faz tempo que está no mundo! (Jurandir e André-Bideca, entrevista concedida em 5/7/2012).

O mestre é o líder da Tribo também durante a brincadeira, na qual, além de comandar, executa o papel do cacique, que rege a cena da morte até o final. É o conhecimento de que falam que, como vimos, faz o mestre ser mestre. Há uma hipótese, como sugerido pelo gaitero da Tribo Tupynambás, que sustenta que os parentes dos mestres desenvolvem com maior proeminência as habilidades requeridas nas Tribos. É o caso de Hélio, o caso de Vinicius, o caso do gordinho de Guanabara, e o caso do neto do mestre Zé Teixeira. São quatro casos, nas quatro Tribos que contatei, em que os netos dos mestres parecem estar garantindo a continuidade da manifestação com um instrumento guardado com particular ciúme no meio das Tribos: a gaita. Este dado confirma a ideia de que a maior envolvimento com o mundo da brincadeira, mais intensos são os processos de aprendizagem.

Observemos agora como o mestre interfere, graças a sua experiência, na continuidade da tradição.

Eu: Mas mesmo assim você já é mestre, né?!

André-Bideca: É... isso aí foi uma oportunidade que o Zé Moura me deu, o pai dela aí (diz assinalando a mulher dele) ¹²⁶. Saí dois anos de contramestre. Depois saí de mestre no Tabajara.

Jurandir: E assim vai.

Eu: Como é que alguém se converte em mestre? Como é que alguém torna-se mestre?

Jurandir: É um aprendizado dentro da Tribo, né? Em todo canto sempre tem aqueles alunos que se destacam. Tá entendendo? Em todo canto! Na música, em qualquer escola, em qualquer brincadeira tem um pirralho que se vai destacando. Aprendendo, e vê quando vai aprendendo, né? Aí quem é mestre diz, 'Vem para cá, fulano!' Porque acha a pessoa bem interessado, né? O cara vai aprendendo devagarzinho e pronto. É o caso dele [Bideca] e de outros muitos que tem por aí como Menininho também, que aquele outro lá também...(Jurandir e André-Bideca, entrevista registrada em 5/7/2012)

Esse foi o papel do mestre Pelé, “o ponto chave”, como Jurandir diz, entre os veteranos das Tribos de hoje: Carureto, Zé Moura, Jurandir, Bastos, os tocadores,... Quem contribuiu para dar continuidade às Tribos incitando os jovens a aprenderem, potencializando o interesse que observou neles. Jurandir insiste em que são aqueles meninos mais

¹²⁶ Lembrando, Zé Moura foi mestre até a sua morte de Tupy-Guarany. Anteriormente, tinha pertencido a outras Tribos, como a Guanabara de Pelé.

interessados, mais dedicados na aprendizagem, os que o mestre escolhe para substituí-lo quando precisar.

Jurandir: Marta, quando for aos ensaios, você olha a pirralhada porque dali é que vai saindo. Sempre tem aquele mais dedicado. Daqui a pouco o cara vai ali, está perto dele [do mestre]. Aí vai aprendendo as coisas que ele está fazendo. Vai aprendendo devagarzinho e vai chegar um dia que ele está no trabalho (assinala ao mestre André-Bideca). Era como acontecia com Zé Moura. Quando ele não estava quem é que fazia? Bideca. Ele já estava sabendo, começou a desenvolver. Porque tudo é a prática, não é? Ele hoje não é o mestre? Vai chegar a hora de ele estar trabalhando. Aí eles vão procurar quem faz melhor. E aí vai... É assim que a nossa cultura popular vai passando (Jurandir e André-Bideca, entrevista registrada em 5/7/2012).

Nas linhas que se seguem, vou aprofundar nas estratégias desenvolvidas pelos grupos pesquisados para assegurar a transmissão dos saberes e a continuidade da brincadeira. Até agora temos visto que o interesse do aprendiz é chave aqui para a verdadeira transmissão do conhecimento: o interesse do aprendiz junto com o estímulo do mais experiente. E como é proporcionado o estímulo? Não é por meio de elogios (que podem vir, se o desempenho foi bom, por meio do público, mas não da parte do mestre), e sim por meio da responsabilidade e do desafio: apitar, comandar um grupo, supõe um poder superior ao de dançar. Assim funcionam também, como mais na frente veremos, os papéis de matador ou de espião, todos eles distintos degraus de uma tradição.

Os trabalhos consultados que tratam de processos de ensino e aprendizagem de música em contextos similares ao do estudo presente, examinaram a atitude tanto dos aprendizes quanto dos professores, o processo de repetição, de tentativa, observando, de novo, aluno e professor, quando houver. Mc Phee diz “O professor parece não ensinar, em todo caso não na nossa concepção. Ele é meramente o transmissor. [...] Se houver erros, os corrige. [...] Sua paciência é enorme” (MCPHEE apud MERRIAM, 1964, p. 152) ¹²⁷.

O processo de aprendizagem nas Tribos Indígenas Carnavalescas, como em outras tradições de traços semelhantes, é coletivo; é um divertimento. McPhee diz que na música balinesa o grupo é mais importante que o indivíduo e sugere que a natureza coletiva dos ensaios é especialmente propícia para a aprendizagem de música, o que também foi observado nos grupos pesquisados (McPHEE apud MERRIAM, 1964, p. 153) ¹²⁸. Irei me deter neste aspecto quando for falar sobre o tema da aprendizagem dos instrumentos.

¹²⁷ (...) the teacher does not seem to teach, certainly not from our standpoint. He is merely the transmitter; [...] If there are mistakes he corrects them; its patient is great.

¹²⁸ McPhee suggests that the group nature of the rehearsal is especially conducive to learning music.

Mas há outro ponto identificado como recurso metodológico na transmissão eficaz dos saberes destas agremiações: a experiência em grupos distintos. Como veremos, o revezamento dos instrumentos é constante e essencial para a aprendizagem. Este intercâmbio dos papéis é muito frequente entre os membros das distintas Tribos do bairro, ou mesmo com visitantes de outras Tribos da cidade. O fato de visitar outras Tribos e se colocar em distintos papéis em outros grupos, com dinâmicas diferentes ao fim e ao cabo, é crucial para a aprendizagem dos saberes e para melhorar o desempenho das distintas funções compreendidas pela expressão popular. Lembremos as frases do mestre André-Bideca de Tupy-Guarany explicando seu processo de aprendizagem nas Tribos, assim como as do mestre Carbureto ou outras que apresentei na primeira parte.

Conhecendo outros grupos, contrastando o mesmo fazer realizado por pessoas diferentes e, conseqüentemente, de maneiras distintas, conseguimos compreender mais profundamente o que há de mais essencial naquele fazer. Reduzir, por meio da experiência, a um mínimo múltiplo comum o mais importante, evidencia o que é acessório. As distintas maneiras de realizar uma mesma atividade trazem novos elementos e novos desafios, novas maneiras de se pensar. Este intercâmbio entre os integrantes das Tribos, rivais na competição, no entanto iguais em condição, é uma característica destes grupos e outro recurso, como afirmei, essencial na sua etnopedagogia. O mestre na Tribo Tupynambás, ao finalizar cada ensaio, sorteia algum prêmio, pronuncia algumas palavras e oferece uma feijoada a todos os que participaram ativamente do ensaio. Entre as palavras, enfatiza a importância de participar da brincadeira e dançar, prometendo um lugar no desfile do Carnaval e uma fantasia. Carbureto comentou a importância de motivar o grupo quando foi interrogado sobre como montar uma Tribo de Índio. Em Tupy-Guarany, o mestre prefere acreditar na paixão pela brincadeira e na promessa do desfile no Carnaval e evita recompensas materiais. Dado que nos ensaios também são aprendidos comportamentos, a intenção do mestre André-Bideca, e que já foi de Zé Moura, é a de educar as crianças. É por isso que eles não permitem o consumo de álcool nem de fumo nestes ambientes.

Ambos os mestres reconhecem seus papéis como educadores.

“Se toda educação é sempre educação de alguém por alguém, ela supõe sempre também a comunicação, a transmissão, a aquisição de alguma coisa” (FORQUIN, 1993, p. 10). O que transmitem os mestres? Como o transmitem? “Eu sou mestre. Eu comando um povo. Mestre é aquele que faz, aquele que pratica, aquele que ensina” (Carbureto, entrevista registrada em 5/7/2012). Diz que ele é, sobretudo, um educador, e fala que tem ódio de “criança insubordinada”.

Ninguém pode deixar fazer o que a criança bem quer. Eu adoro criança. Não permito que se bote mão em cima de criança. Mas também não admito mãe ou pai babando criança e permitindo tudo. Quantos jovens hoje não estão perdidos no mundo porque os pais se subordinaram a eles? O futuro dessa criança é ser um marginal. Adolescentes morrendo por safadeza dos pais. O que eu vejo nessa minha comunidade é isso. A culpa é do pai e da mãe que é safado (Carbureto, entrevista registrada em 3/7/2012).

A prática é outro dos aspectos destacados para a aprendizagem musical nas Tribos. Mais uma vez, estes contextos de educação considerados informais enfatizam a importância da disciplina, aspecto que foi registrado também por Luciana Prass em uma escola de samba.

A disciplina é um item extremamente valorizado no cenário da escola de samba. Essa idéia ficou clara quando, em um ensaio da bateria mirim, as crianças não pararam de tocar depois de um gesto de corte do ensaiador, além de ficarem rindo e brincando quando ele chamou a atenção. O Giró [...], então intercedeu: ‘Olha aqui, ó, a primeira coisa que vocês vão aprender aqui é disciplina. Sem disciplina não tem bateria’ (PRASS, 2004, p. 116).

Iremos encontrar exemplos que ilustrem o conceito de disciplina. Jurandir sempre colocou ênfase também em que é praticando que se aprende. “Todo dia tem de se dedicar X tempo ao instrumento. O instrumento não toca sozinho!” (Jurandir, Diário de Campo, 2011-2013).

No contexto das Tribos, assim como Nettl explica sobre o *radif*, quando o aluno memorizou os padrões que o professor ensinou, se considera que já pode tocar. E vai tocando, no início apenas nos ensaios, revezando o instrumento com outros membros do grupo (alguns aprendizes, também, outros já “profissionais”).

A interligação entre os elementos que compõem a manifestação se reflete nitidamente nos processos de aprendizagem musical identificados. Quem faz parte da Tribo não pode apenas aprender a tocar um instrumento. A iniciação mais corrente no mundo das Tribos Indígenas dá-se através da dança. Ao mesmo tempo em que a dança é aprendida, a música vai entrando na memória, processo chave para a aprendizagem narrada pelos realizadores das Tribos. A participação no cordão de dançarinos propicia a compreensão do ritual, e este e outros aprendizados vão se intensificando a partir do crescente convívio na época prévia ao carnaval, a propósito da realização coletiva das fantasias.

O objetivo para quem começa participar em uma agremiação de Tribo de Índio não é o de aprender música. Porém, é um fato constatado que certos membros destes grupos aprendem a tocar um ou vários instrumentos, e que a maioria deles, por não dizer todos,

desenvolvem habilidades musicais a partir do envolvimento continuado com a manifestação. É o momento de aprofundar em como se produzem estes processos.

3.6.4. Aprendendo o movimento

A cadeia de aprendizagem observada começa, se formos seguir uma ordem cronológica, na primeira infância. Os bebês participam desde o colo das mães da dança e da paisagem sonora. A música já é introduzida naquele primeiro estágio e o movimento também. Os primeiros passos destas crianças são dados ao compasso do som da orquestra. Estes passos dados arbitrariamente, mas impulsionados pelo ritmo, encaixam nas pancadas dos instrumentos. A observação atenta e a participação são indispensáveis neste aprendizado.

No início eu me sentia como aquelas crianças que observava com curiosidade: apenas tentando acertar as pisadas no tempo das pancadas da zabumba, ao tempo que observava com atenção os outros dançarinos e deixava o som me incorporar para integrar-me com o meio em que estava me introduzindo. É baseado nesta experiência que interpreto os dados que escrevo.

Acertar as pisadas nos tempos certos dá certa estabilidade ao aprendiz que se sincroniza com o seu redor. Este processo de sincronização social é aquele ao qual, como visto, Hall e Turino atribuem um forte poder, produzido nos indivíduos, de pertença, identidade e unidade dentro do grupo.

A observação e a memória se concentram: a primeira fixa o esquema dos passos observados que ficam guardados na memória enquanto o corpo segue o ritmo da música, para na oportunidade seguinte colocá-los em prática. Um primeiro acerto anima o aprendiz e o encoraja a seguir praticando até melhorar. Nesse momento, ele pode se relaxar para fazer do movimento algo seu, assimilá-lo até poder observar outros detalhes que irão aperfeiçoar a dança. O mestre, circundando o cordão, oferece a todos a oportunidade de ver o passo certo e instiga a dança com o apito. “Com o apito, o mestre André coloca as crianças e se situa na frente do grupo fazendo os movimentos. As crianças, a maioria descalça, seguem o passo dele, para frente e para trás” (Diário de Campo, 22/11/11).

Passado um tempo no mesmo lugar, os apitos alertam que alguma coisa vai acontecer, o aprendiz sai um pouco de si para olhar à sua volta e perscrutar o mestre, que capta toda a sua atenção. São três apitos fortes seguidos e a dança muda de direção. O mesmo passo é repetido, mas, desta vez, a posição é diferente, o que em um primeiro momento pode confundir o dançarino principiante e pôr à prova a sua segurança. Encaixar o passo na nova posição cria instabilidade no iniciante, porém este é outro recurso que ajuda a uma assimilação mais profunda dos movimentos. Arriscaria afirmar que este recurso é similar ao

que sugerem aos seus discípulos muitos professores de instrumento, quando recomendam que pratiquem os mesmos desenhos melódicos em distintas tonalidades, em distintas posições. Além disso, durante o desfile a dança caminha, coisa rara de acontecer durante os ensaios por falta de espaço. Esta movimentação sem sair do lugar permite ao corpo preparar-se para a futura movimentação no desfile.

A organização da dança, como disposta nos ensaios dos grupos acompanhados, facilita ao meu ver, a aprendizagem. Os ensaios começam pelo “passo mais básico do índio”, devagar, tranquilo e sem complicações. Este primeiro passo, explicado no capítulo anterior, apóia apenas alguns tempos do “ritmo do índio”, enquanto os que virão a seguir preenchem mais tempos deste mesmo ritmo. À medida que o ensaio avança, os passos indicados pelo mestre vão se complicando, sendo que para cada um deles é repetido o processo explicado acima: o passo é apresentado e repetido na mesma posição durante uns minutos, possibilitando para todos os dançarinos a realização adequada e, passado um tempo, a direção do corpo muda o que leva a ter que aprender a ligação do mesmo passo em distintas posições. As posições passam pelos quatro pontos cardeais até voltar ao original. Fica-se mais um tempo nesta direção primeira até o mestre indicar outro movimento.

A disposição dos participantes no cordão de dançarinos durante os ensaios é outra ferramenta de ensino e aprendizagem da dança notada, já que tanto nos ensaios de Tupy-Guarany como nos de Tupynambás, as crianças mais novas são colocadas, por ordem do mestre, em primeiro lugar, no espaço que fica mais perto da posição principal deste. Entre as crianças mais novas e o resto dos componentes do cordão, costumam se posicionar as filhas do mestre, em Tupynambás ou, o contramestre e outros dançarinos experientes, no caso de Tupy-Guarany, de modo que servem de modelos aos integrantes adultos menos experientes. Como já disse, o mestre percorre o grupo inteiro dando alguma dica (nem tanto em relação à elaboração dos passos, mas sim à colocação ajustada do cordão de um modo geral) aos dançarinos e instigando, tanto com os apitos quanto com a sua dança, o total do grupo. Nunca tira a feição do indígena durante o tempo que dura o ensaio; nem que seja caminhando, arrasta o pé no passo do “Índio”. Como vimos, o mestre é escolhido, entre outras qualidades, por ser muito bom na dança. Portanto, a imitação deste é inspiradora para aqueles que quiserem se aperfeiçoar nesta tarefa.

Participar da dança é um requisito para todos. Todos os membros que foram interrogados sobre a maneira como se iniciaram nas Tribos indicaram que começaram dançando. O grupo oferece papéis muito variados que funcionam, como expliquei a propósito da tese de Turino sobre tradições participativas, como desafio para alguns, e como repouso

para outros. Por exemplo, tem mulher idosa que participou muito dos Índios quando era jovem e que hoje não dança mais, no entanto assiste os ensaios, colabora na realização das fantasias e atua como fiscal nas apresentações.

3.6.5. Desafios que estimulam o aprendizado da dança e outros

Chegada uma altura do ensaio, após um tempo dedicado exclusivamente ao processo da dança (sempre acompanhada pela música que a orquestra faz em uma relação participativa - a orquestra “vigia a ação”), o mestre distribui as facas ou flechas entre os participantes que as solicitaram previamente ou, mesmo, durante o ensaio, como parte da ação. Não empunham as armas os mesmos que desempenham este papel nas apresentações, onde costumam serem membros com uma vasta experiência, sob acordo prévio com o mestre e, em alguns casos, remunerado; muitos destes homens aparecem apenas nas apresentações. Nos ensaios, no entanto, são encarregados da “matança”, na maioria dos casos, crianças e adolescentes.

A “matança” decorre seguindo uma estrutura hierárquica que, de certo modo, favorece também a aprendizagem. As crianças menores, e de um modo geral, os participantes com menos prática, morrem antes, o que os obriga a ficar no chão bastante tempo, já que a “dança da morte” pode ocupar em um ensaio entre vinte minutos e meia hora. Durante este tempo, os que morreram ficam sentados no chão observando a ação, que vai ficando a cada vez mais tensa, puxada pela orquestra, que aumenta o ritmo. À medida que a “matança” ocorre, ficam dançando apenas os jovens mais experientes, o mestre e quem estiver agindo como contramestre. Os mais novos observam com atenção a dança dos maiores, o que eu própria vivenciei, aprendendo a agir como matador, a morrer como vítima, a proferir os uivos que acendem a ação, assim como outros elementos. A “dança da morte” compreende os passos mais complexos dentro das Tribos Indígenas, já louvados por pesquisadores e apreciadores da cultura popular, como Mário de Andrade (ANDRADE, 1982, p. 180). Os matadores, consequentemente, têm que ser virtuosísticos na dança, ter resistência e saber desempenhar com maestria a “morte”, momento crucial da expressão das Tribos Indígenas. Essa observação obrigatória e concentrada, portanto, proporciona uma aprendizagem valiosa que será colocada em prática na próxima oportunidade de escutar a música do Índio, provavelmente, no preâmbulo do próximo ensaio.

Outras figuras integrantes da brincadeira dos Índios, como espiões e feiticeiro, não são trabalhadas durante os ensaios, ao menos, na atualidade e no que aos grupos acompanhados se refere. Apesar de não serem treinados, estes papéis têm uma função essencial nas táticas de participação e nos processos de transmissão da brincadeira, em parte pela variedade e o

desafio que representam, em parte pela simbologia que carregam. Como é que as pessoas se preparam para interpretar estes papéis? Como são aprendidos estes fazeres?

A aprendizagem do espião também é gradual e dá-se diretamente no desfile, se bem que, claro, a pessoa deve ter assistido no mínimo alguns desfiles para conhecer bem qual é a função que deseja representar. No caso dos espiões, é importante que o aspirante seja bom na dança. Foi esta a razão pela que justificaram que o primo de Granpola, de doze anos, fosse desfilar como tal no Carnaval de 2012. “Ele dança melhor que muitos adultos”, disse Granpola (Granpola, Diário de Campo, 4/2/2012). Em outra ocasião, a própria Granpola contou o caso de Carinho, vinte anos, afilhado da mãe dela e ajudante de Carureto no fazer da Tribo.

Com dezesseis dezessete anos, o cara começou levantar o cocar. Carinho conseguiu desde muito jovem. Sempre dançou aqui. No começo dançava normal. Depois ele era matador. Teve um ano que disse ‘Padrinho, quero sair com esse capacete grande. Eu quero sair primeiro com um de duas faixas’. E assim vai aprendendo. O primeiro ano desfila com um de duas, depois de três e assim vai aumentando. Ele foi quem mais ajudou painho a fazer o capacete. A dança do cocar não ensaia não, é só vontade. Se você tiver essa vontade, aquele gosto, não tem quem faça cair não. Primeiro coloca os de menos peso. Se está com fé, vai conseguir (Granpola, Diário de Campo, 10/10/2012).

Do feiticeiro é requerido um envolvimento com a religião da Jurema Sagrada, já que este papel é encarregado de preparar o fumo que, no enredo dramático, ressuscita a Tribo, composto utilizado no ritual comemorado nos terreiros deste culto. Este é um dos exemplos que demonstram que os saberes da Tribo de Índio permeiam a vida dos integrantes, o que, inevitavelmente, afeta os processos de transmissão. Só quem tem um envolvimento completo com a cultura que os membros compartilham, tem a capacidade de atingir um conhecimento completo dos saberes da denominada brincadeira. Jurandir disse pejorativamente, no primeiro ensaio, “Tem cabas que tocam, mas que não se interessam” (Jurandir, Diário de Campo, 5/11/2011). Estes comentários refletem que na Tribo é valorizado um compromisso com a brincadeira e um conhecimento abrangente dos distintos elementos que a compõem.

3.6.6. Aprendizagem dos instrumentos dos Índios

Eu: Você não começou por este instrumento?[Digo assinalando a zabumba].

Jurandir: Não, comecei por esse aqui. [Vai numa mesa próxima e pega um ganzá].

Eu: Isso costuma acontecer, não é? A maioria começa por esse instrumento [ganzá]?

Jurandir: É o seguinte. Eu abusei. Eu dancei muito! Eu sempre fui fascinado pela orquestra. Eu achava bonito o toque da gaita. O toque do bombo e o

ganzá. Toda a gente dançava sempre pela frente. Eu não. Eu sempre ia dançar bem atrás porque eu gostava de sentir o som. Hoje nós temos uma diferença, porque antigamente tinha uns caras que tocavam muito isso aqui, visse? [De novo, indica o bombo]. Tocavam no ritmo. Aquela pancada segura. Era quatro bombos e eles tinham um ritmo bem seguro. Não aumentava nem diminuía. Era tudo igual. Do jeito que começava um começava o outro. Quando os quatro bombos estavam tocando parecia um só. A conexão era uma só. Então, eu sempre fui fascinado pelo som da gaita. Os tocadores chegavam mais cedo aos ensaios. Quando eu chegava, aí eu pegava [pega o bombo] e começava treinar, acompanhando. Chegou o dia de eu sair no corso. Comecei sair tocando ganzá. Com os tempos, comecei tocar tambor, devagarzinho. Aprendi também. Saí no desfile, toquei acho que uns dois anos com ele. E a gaita foi por acaso. Era uma coisa muito difícil, um bicho de sete cabeças! Para todo o mundo. Hoje, esse menino pequeno aí, todo ele afina uma gaita. Porque a gente ensina. Mas antigamente ninguém te ensinava não! Chegava o cara, só tocava na hora, botava a gaita no bolso e ia embora. Ninguém sabia como era aquela troca. Ninguém explicava ninguém. Você olhava, via só o cara tocando. Como? Ninguém sabia (Jurandir, Diário de Campo, Dezembro de 2011).

O ganzá é, na organização da etnopedagogia observada na Tribo, o primeiro instrumento a ser aprendido. Este dado foi desvelado por muitos dos membros, crianças, jovens e adultos, que foram inquiridos pela sua experiência de aprendizagem musical nas Tribos. Este é o instrumento que menos explicações despertou nos participantes, quando interrogados sobre como aprenderam a tocar. “Tocando!”, respondiam estranhados diante da pergunta. Maria explicou para mim que devia soltar o pulso. Mas elas aprenderam sendo tão novas que não lembram nem como é que foi. No toque do ganzá, o gesto é bastante visível. O gesto ajuda a imitação. “Cada célula rítmica comporta uma exigência gestual”, escreve Luciana Prass (PRASS, 2004, p. 153).

Como já afirmei anteriormente, acredito que a interligação entre os distintos elementos que conformam a Tribo de Índio e o fato de seus realizadores terem passado por todos eles são mutuamente potenciados. No processo de aprendizagem da música, foi observado que a *incorporação*¹²⁹ do som através da dança facilita o desempenho dos instrumentos. Os tocadores passaram pela dança, pelo que têm incorporado o movimento corporal que acompanha a música que tocam. O toque do ganzá preenche a sonoridade da orquestra da Tribo e acentua o contratempo característico do toque. Os tocadores de ganzá utilizam o movimento dos braços para produzir um som mais agudo que acentua o contratempo produzido pelo bacalhau na zabumba. A dança, como já estudamos no capítulo sobre a performance, interpreta esta característica do ritmo (o agudo que destaca o contratempo do

¹²⁹Ver notas 29 e 99 e a referência de Andrée Grau (GRAU, 2007).

primeiro tempo do ritmo) levantando o pé do chão e elevando o corpo em um impulso ascendente, que ora leva o movimento para a frente ou para trás, ora o leva a um giro.

O triângulo cumpre uma função similar ao do ganzá e, assim como este, seu processo de aprendizagem dá-se principalmente através da procura do gesto na dança.

A zabumba, instrumento seguinte na ordem geral de aprendizagem, é mais complexo. Os tocadores que cresceram no entorno das Tribos, assim como as crianças que observei aprendendo, mostraram que é comum começar pela marreta grossa e introduzir o bacalhau depois, dado que a coordenação de ambos no “toque do índio” parece ser o maior obstáculo apresentado pelo instrumento. Diversos músicos profissionais que observei se aproximando às Tribos Indígenas Carnavalescas com o objetivo de aprender a levada destas, confessaram também a dificuldade do toque, que eu própria senti. Perante estes problemas, os tocadores das Tribos reagiam mandando “relaxar a mão”, “não ter pressa para introduzir o bacalhau”, e “botar o ritmo na cabeça”. Jurandir diz: “o negócio é ter o ritmo na cabeça. Com calma. Porque você ainda não praticou. Se for praticar mesmo, basta uma hora, numas duas semanas dava para você aprender esse bicho aqui sem problema nenhum” (Jurandir, Diário de Campo, 2011).

Observei o neto de Paluca aprendendo a tocar zabumba. O primeiro dia em que o vi, estava com dois anos de idade. Conseguia bater já nos tempos certos com a marreta grossa. (FAIXA 008 do DVD: vídeo mostra este dia). Aos poucos, vi-o introduzindo o bacalhau. Hoje, ele está com quatro anos e Jurandir julga que “está desenrolando. Ele bate legal. Com doze anos vai ver se ele toca ou não.” Consegue tocar direito (afirmam os tocadores da orquestra da Tribo, e constatei) “índio”, “macumba”, coco e ciranda. Sempre acompanha o avô dele, zabumbeiro da Tribo. Grita e se aperreia quando não deixam tocar. Nos ensaios, brinca com o resto das crianças em um intercâmbio contínuo dos papéis (ora o ganzá, ora a dança, e assim vai).

Como mencionei umas páginas atrás, o revezamento dos instrumentos é outra das metodologias da etnopedagogia das Tribos. Durante os ensaios e nos tempos prévios a estes, os tocadores ficam se revezando nos instrumentos com certa frequência, sem que a troca seja percebida por quem está participando da brincadeira, sem que esta troca atrapalhe o andamento da mesma (FAIXAS 005 e 006 do DVD anexo, novamente). No segundo capítulo deste trabalho, dediquei um ponto para descrever os ensaios do grupo “como espaços de organização, transmissão e desenvolvimento da Tribo Indígena Carnavalesca.” Os ensaios servem por um lado para organizar a Tribo, já que é nesses momentos que se produz o intercâmbio de ideias para o desfile (aí e em outros momentos de convívio entre os familiares

que costumam ser os organizadores da Tribo). É em contexto de ensaio aonde alguns membros chegam perto do mestre para pedir determinado papel para o próximo desfile e onde estes membros têm que marcar presença para conseguir seus objetivos. Os ensaios tecem a coesão do grupo e depende destes um bom desempenho da brincadeira nas apresentações. Não é suficiente que os participantes saibam realizar bem os distintos papéis (ser bom na dança ou ser um bom tocador), já que uma das qualidades mais valorizadas no meio das Tribos, e principalmente na orquestra, é o entrosamento, a união. “Tem que parecer que os bombos são um só. Se o cara não vir para o ensaio, é complicado. Nem vale a pena se esforçar muito nisso porque, chegado o desfile, o caba não aparece” (Jurandir, Diário de Campo, 2011). Portanto, os ensaios são tempos de dar continuidade à brincadeira¹³⁰. São tempos de aprender e se preparar para fazer parte do grupo. Os mestres estimulam aos integrantes a participar dos ensaios prometendo um lugar no desfile do carnaval (e realmente, os participantes ganham, junto com o desfile do carnaval, a fantasia que a Tribo realiza). Vimos, anteriormente, quando acontecem e como se inserem na vida dos membros. Vimos como refletem a hierarquia que subjaz ao organismo do grupo. Analisamos agora os processos de transmissão de saberes, concretamente musicais, detectados nestas ocasiões.

Na Tribo Tupynambás, lá por volta das dezenove horas de todo sábado a partir de outubro, os arredores da casa do mestre começam se encher por crianças que correm de um lado para outro, entre mulheres, vizinhos, motos e adolescentes que conversam ou passam para cumprimentar algum conhecido, enquanto os homens adultos tomam uma bebida. As crianças aproveitam para praticar os instrumentos que admiram, e se esforçam para pegar cada uma um, já que não há suficientes para todas¹³¹. Sabem o lugar ou perguntam para alguma outra criança mais chegada à Tribo (Hélio é o encarregado de resolver estas questões entre as crianças da Tupynambás)¹³².

Enquanto uns tocam, outros brincam de “dançar a morte”. Observei como ora um dançava, ora ele mesmo tocava. O fato de ter vários do mesmo instrumento soando ao mesmo tempo, faz com que não seja percebida a mudança. Apenas quando olhava de novo para a jovem orquestra reparava que não eram os mesmos.

¹³⁰ Este ponto é de crucial relevância na atualidade das Tribos Indígenas Carnavalescas, que pretendem aumentar seus investimentos em trazer participantes “profissionais” para as apresentações em detrimento dos ensaios. Falo mais sobre isto no segundo capítulo.

¹³¹ Na Tribo Tupynambás há cerca de quatro ou cinco zabumbas, dois ou três ganzás e um triângulo, todos eles construídos pelo mestre com ajuda de outros membros veteranos. A gaita é responsabilidade do gaiteiro (Jurandir costuma levar uma de reserva).

¹³² Como expliquei no segundo capítulo, o local que alberga o bar de Carbureto serve também como armazém do material da Tribo Tupynambás.

A impaciência e a paciência são duas qualidades que se alternam entre eles. Em algumas ocasiões, chamou a minha atenção a paciência de algum menino muito novo com outro que começava tocar, olhando e o animando, pegando outro instrumento para mostrar, por meio de gestos mais definidos e pancadas mais marcadas. Todavia, em outros momentos essa visão foi contrariada com certas disputas devidas ao reduzido número de instrumentos. O tempo de permanência do instrumento nas mãos depende do bom desempenho deste já que se não der certo, e outra criança tiver muita vontade de pegá-lo, vai brigar até o ponto de se agarrar. Quando eu mostrei alguma intenção de intervir na briga, outro menino chegou perto para me explicar, sorrindo, que estavam brincando.

A dica dada para a aprendizagem da zabumba é tirar o bacalhau. “Não queira colocar tão cedo, ainda não”. No entanto, também observei, na minha própria aprendizagem, que observar a realização do ritmo fora do instrumento e com qualidade mais espontânea, elucidou bastante a característica deste. Por exemplo, certo dia vi Paluca, zabumbeiro veterano de Tupynambás, percutindo com a mão sobre a cadeira o “ritmo do índio”, ao mesmo tempo que alguém assobiava a melodia, o que contribuiu para que eu assimilasse melhor o ritmo. Ou por exemplo, ver os gaiteiros tocando sem nenhum instrumento acompanhando e, como consequência, reproduzindo a levada com o pé na necessidade de dar sentido e ritmo ao toque, esclareceu a célula básica.

Este revezamento que venho descrevendo é observado também depois dos ensaios terem começado “oficialmente”. Na Tupynambás, Paluca e os dois Zezinhos são tocadores de zabumba relativamente fixos já que costumam participar dos ensaios e também das apresentações. Estes tomam os instrumentos das crianças que estavam brincando (Zezinho de Aratu em uma ocasião que eu gravava um menino aprendendo tocar zabumba disse do pequeno que não sabia, que era melhor registrar ele tocando) e começam o ensaio. Na gaita, Jurandir afina perto do microfone. É a hora dos ganzás estarem nas mãos de Maria e Granpola. Começa o treino da dança. Pouco depois, quando olho para a orquestra, a configuração da orquestra é outra: tem Peu, gaiteiro de Tupy-Guarany, tocando zabumba, Paluca no ganzá, Hélio no outro bombo e o gordinho de Guanabara na gaita, por exemplo. As mudanças ocorrem sem o resto do grupo se aperceber, só quem estiver observando a orquestra com atenção percebe. O apito do mestre também é intercambiado entre Mestre Carbureto, Mestre André-Bideca e /ou outros participantes da Tribo ou de fora.

A gaita seria, segundo a ordem seguida nestas páginas, o último instrumento da orquestra da Tribo a aprender. Esta ordem não é estabelecida explicitamente por ninguém, mas é a que foi observada nas histórias narradas assim como nos episódios observados. Das

cenar que presenciei de crianças brincando e aprendendo toques, em nenhum dos casos vi criança tentando com a gaita. A gaita impõe uma espécie de respeito, e muitos preferem nem chegar perto, até mostram uma mistura entre vergonha, receio e admiração pelo instrumento. Só vi tocando gaita nos ensaios aqueles que já tinham certa desenvoltura, que já a pegaram sozinhos anteriormente

Peu, o gaiteiro atual da Tribo Tupy-Guarany, diz que ele só treina nos ensaios. Porém o Gordinho, neto do mestre de Guanabara e gaiteiro oficial desta Tribo no desfile de 2013, “está bem que só, porque ele treina muito em casa. Eu não tenho paciência não”, confessa Peu. Em uma sessão de treino da orquestra prévia ao ensaio de Tupy-Guarany, reparei em como eles a cada vez aumentavam mais e mais a velocidade do toque, exagerando, em uma aparente competição da resistência, a aceleração que o toque sofre chegada a hora da “matança”. Outra questão na aprendizagem da gaita é esta: a resistência do fôlego. É este outro dos motivos que leva Jurandir a enfatizar a importância do treino.

O toque da gaita de Jurandir, analisado com atenção na primeira parte deste trabalho, foi propositadamente exposto e acompanhado por descrições detalhadas, por ilustrar vários fatores dos processos da etnopedagogia dos “Índios”. A passagem de Jurandir por distintas Tribos, a repetição de motivos melódicos curtos, o ritmo constante, se fundem na brincadeira para formar seus modos de transmissão e suas músicas. Ou dito de outro modo, o toque da gaita é um belo exemplo vivo de como os modos de transmissão afetam diretamente na música e, portanto, devem ser estudados com cuidado. O toque de Jurandir é o resultado de vários toques que ele escutou e registrou na memória ao longo do seu percurso pelas Tribos Indígenas Carnavalescas. Por outro lado, é devido a que o “chorinho do índio” é curto, que o gaiteiro tem que dar um jeito para esticá-lo, e é por causa do entrecho dramático que a Tribo representa e que a orquestra acompanha, que a música vai ganhando a forma que vai ganhando, a cada vez mais rápida e animada, à procura de dissonância e outros efeitos que geram tensão, quando estiver chegando a “dança da morte”. Turino associa esta característica do som musical à função participativa, e eu realço a maior facilidade, para a música ser transmitida, por causa destes motivos curtos e repetitivos. O próprio processo de aprendizagem já é em si um processo de criação. Quando pedi em algumas situações a Hélio ou ao Gordinho de Guanabara, jovens discípulos de Jurandir, para eles me mostrarem algum toque, descobri que a variedade que cada pessoa coloca na melodia, faz parte da personalidade particular do toque. Um dia que consegui arrancar de Hélio uma melodia, no meio de uma daquelas sessões de gaita que Jurandir e eu tínhamos nos momentos prévios ao começo do ensaio, comprovei como este tocava parecido, porém não igual, o que ensina o

mestre gaiteiro. Hélio observou meu assombro e declarou orgulhoso, que ele tem seu “próprio jeito de tocar” (Diário de Campo, Janeiro de 2012).

O treino, a repetição necessária para a aprendizagem, como insiste por Jurandir, introduz a cada instante novos ornamentos na melodia que fazem parte dela desde o momento que, como visto, “o fazer é o mais importante nestas tradições”. Tenho gravações que ilustram claramente a dificuldade do gaiteiro, posicionado como professor, diante de repetir uma melodia idêntica àquela que acabava de fazer (FAIXA 009 do DVD anexo: Jurandir explica de quem aprendeu cada um dos seus toques de gaita).

Quase involuntariamente, Jurandir introduz motivos de outros chorinhos na explicação dum toque. Digo involuntariamente porque isto acontece quando Jurandir está me ensinando um toque: a primeira vez toca um trecho curto, da segunda ele já faz alguma variação e da terceira acrescentou algum outro motivo, com o qual fica brincando (Diário de Campo, Janeiro- Fevereiro de 2012).

Este processo de identificação dos toques por parte de Jurandir (qual a ordem, de onde tirou cada um deles, etc.), foi um procedimento que ele teve que trabalhar a partir das aulas de gaita que lhe foram encomendadas pela Funjope, e que revisarei posteriormente.

Um bom gaiteiro, diz Jurandir, “é o tamanho da sua dedicação”. Foi Seu Bui, tocador da Tribo Tupynambás anterior a Jurandir, quem lhe deu esta lição.

Jurandir: Eu já tocava ganzá e bombo quando peguei a gaita. Eu fazia zoadá desde criança. Na época, só pegava quem sabia tocar mesmo. Às vezes pegava e diziam, ‘Sai daí que tu não sabe tocar!’

Eu: E então, como aprendia?

Jurandir: Com o pai de Carureto eu pegava, mas era criança... Fazia zoadá. Aprendi quando Pelé mesmo. É treino. É botar na cabeça. Esse tipo de choro não tem notas. Não tem outra forma, é só aprender no ouvido. O cara vai botando na cabeça devagarzinho. Se você botar na cabeça, e praticar, o toque chega. [Agora pratica um toque mas muda um pouco o ritmo.] Tem tantos toques que você nem imagina.

Eu: Você me mostrou quais eram os dedos que devia colocar, mas ninguém falou para você. Como é isso? Você via quais dedos eles botavam ou não?

Jurandir: A música vai levando. Você vai testando. Vai atrás dele, certo? Os dedos, a mente, vai atrás. Vai errando até você chegar nesse toque. E os bombos puxam, vai levando você para o ritmo.

[Eu assobio a melodia do Índio]

Jurandir: Pronto, é assim que eu fazia: botava na mente (Jurandir, Diário de Campo, 26/5/2012)

O gaiteiro sempre põe ênfase em deixar claro que os toques não são invenção dele, ele escutou outros gaiteiros tocando, e quando pergunto se foram estes que inventaram Jurandir nega logo, dizendo "Acredito que não, Marta. Eles vêm de lá atrás".

Tem alguns que eu ouvi com Inácio, mas tem outros que eu já tinha na minha cabeça, porque tinha escutado outras pessoas tocar. (...) Esse pedaço aqui faz parte desse toque. Foi Inácio que me ensinou, mas eu ainda não pratiquei o suficiente. Ele fica no final, bem bonitinho. (...) Que eu aprendi só, foi esse aqui [E toca uma melodia]. Eu digo só porque fui praticando, né? Mas esse toque já estava na minha cabeça porque eu já tinha visto outra pessoa tocar. Era Biu Gaiteiro. Ele era quem tocava nessa região daqui. Tocava bem que só. Muitos desses toques veio dele, também. Eu aprendi, vi ele tocando. Isso nas antigas, eu não tocava ainda! Mas tinha na cabeça já, guardado. Quando comecei a tocar, comecei botar em prática e fui desenvolvendo. Instrução mesmo, alguém para me corrigir, só veio um tempo depois e foi por parte de Seu Inácio, na época dono, mestre e gaiteiro de Tupynambás (Jurandir, Diário de Campo, 26/5/2012) (FAIXA 009 do DVD anexo).

Como gaiteiro, ele considera que, ainda hoje, está aprendendo. Jurandir é considerado o melhor gaiteiro de Mandacaru e um dos melhores do Carnaval pessoense (apreciação que ouvi dos membros mais experientes das Tribos de Mandacaru e outras pessoas destacadas do mundo do Carnaval).

Como examinado, no tempo em que os atuais transmissores dos saberes das Tribos se iniciaram, o processo de aprendizagem não era facilitado. Ninguém explicava nada e só aprendia aquele que queria mesmo, sendo um caminho complicado que só a forte vontade podia vencer. Na atualidade, os tempos são outros. Como diz Jurandir “São os tempos que mudam, não as pessoas”. No próximo ponto coloco as observações realizadas sobre os métodos novos que as Tribos Indígenas Carnavalescas estão adquirindo para repassar sua música.

3.6.7. Oficinas de Gaita nas Tribos Indígenas de Mandacaru

Por causa da dificuldade de aprendizagem do instrumento e da diminuição da participação do pessoal na brincadeira (que os membros mais experientes explicam como falta de paixão, desinteresse das crianças devido a novos entretenimentos, etc.) a cada vez está sendo mais difícil para as Tribos garantir o tocador de gaita. Com o objetivo de assegurar a transmissão da figura do gaiteiro no seio de cada Tribo, o que as levava a contratar um de fora do grupo, a Funjope promoveu oficinas destes instrumentos ministradas pelos gaiteiros mais veteranos destas agremiações¹³³.

Jurandir, hoje oficialmente o gaiteiro dos Tupynambás, é o responsável pelas oficinas

¹³³No artigo sobre o projeto de Musicalização com Mestres do Sertão de Pernambuco, se aponta para a diminuição da força dos meios de transmissão orais a causa deste decaimento ou falta de instrumentos (SANDRONI, BARBOSA e VILAR, 2008).

de gaita nas Tribos de Mandacaru: Tupy-Guarany, Guanabara e Tupynambás. Ele é quem realizou o projeto submetido à Funjope e quem ministra as aulas. A Funjope patrocina estas oficinas durante seis meses a cada ano desde 2011.

Inicialmente, as aulas foram marcadas para cada um dos grupos do modo seguinte: sábados às oito horas da manhã, em Tupynambás; sábados à tarde em Tupy-Guarany, e Domingos à tarde na Tribo Guanabara. As oficinas começaram em Junho de 2011 e concluíram em novembro do mesmo ano. No final de 2012, aprovaram novamente o projeto de Jurandir, mas desta vez foi mais difícil levar a cabo a proposta. O gaiteiro já comentou da primeira vez que as crianças não tinham vontade de aprender. Contudo, logrou realizar com sucesso a mostra final que consistiu em uma apresentação das crianças tocando “o toque dos índios”, na qual participaram outros grupos beneficiados por projetos similares. Desta última vez, a situação foi mais complicada. Jurandir ficou preocupado com não poder dar conta à Funjope já que não conseguiu reunir as crianças. O gaiteiro reclamou em comunicação pessoal sobre a atitude dos mestres e donos das Tribos beneficiadas por não realizar a tarefa de divulgar a informação das oficinas e reunir as crianças para receber as aulas. Por este motivo, o gaiteiro resolveu dar as aulas de gaita na sua residência particular para as pessoas que se interessassem, pertencessem ou não a alguma Tribo.

A primeira declaração que Jurandir fez ao começar indagar sobre estas oficinas foi dizer que “Eu não sou professor. Eu apenas transmito o que sei”. O gaiteiro, cuja aprendizagem fora adquirida por escolha íntima e pessoal e que só depois de um tempo recebeu a dica de algum superior, estreou, de um dia para outro, em uma função para a qual não tinha tido modelo. Naquela resposta, Jurandir definiu uma característica que muitos teóricos atribuem às expressões culturais de transmissão oral: neste tipo de culturas a música, e os saberes de um modo geral, são transmitidos, mas não ensinados. É nesta premissa básica, e que bem observada carrega outras muitas questões, que o processo de aprendizagem muda quando colocado como objetivo de um projeto com horário e objetivos concretos.

Contudo, os participantes testemunhados nestas aulas eram crianças que nasceram no em torno das agremiações Tribos Indígenas Carnavalescas e que, por conseguinte, vivenciaram o processo anteriormente narrado: já conheciam as danças, o enredo e o resto dos instrumentos. Aliás, acredito que alguns deles já tinham pegado a gaita, antes do começo das oficinas. A intenção de Jurandir é que ganhem interesse por este instrumento e que desenvolvam a técnica para tocá-lo. A primeira sessão que presenciei coincidiu com meu primeiro contato com a Agremiação Tribo Indígena Carnavalesca Tupynambás. Era um sábado de Julho, nove horas da manhã, e dentro do local- armazém de Carbureto, Jurandir se

colocava como mestre entre vários meninos: eram China, Hélio e Geifferland(FAIXA 010 do DVD anexo: vídeo mostra esta aula). Naquilo que presenciei e registrei, Jurandir respirava paciência para conseguir que os meninos repetissem o que ele fazia na gaita. Hélio e China pareciam realizar corretamente o toque.

Os meninos mais velhos ajudavam o pequeno aprendiz com o toque, repetindo-o. O sistema que Jurandir aplicava era tocar ele, chamando a atenção do menino para os dedos que ele colocava, ou seja, usando o plano visual para ensinar as posições dos dedos na flauta.

Jurandir estava ensinando o “toque de afinação” para Geifferland.

A maioria dos meninos que eu ensinei é assim mesmo, paciência. Um instrumento tradicional tem as notas. Ai você sabe. Aqui é difícil porque você não sabe as notas. É o ouvido. Erra e volta. Eu gosto de cultura popular. Eu gosto de descascar feijão, é aquela coisa das antigas que eu gosto de preservar (Jurandir, Diário de Campo, 11/8/12).

Ganhei uma gaita na segunda aula que presenciei, era meu aniversário. Jurandir repetia para as crianças com insistência, mas sem perder a paciência “Devagar, devagarzinho. Não tenha pressa”. Depois dos meses de inverno, que passei mapeando grupos de cultura popular da Paraíba, me decidi pelas Tribos indígenas carnavalescas e retornei ao grupo. Tinham passado dois meses desde meu primeiro contato com eles e toda vez que ia assistir às aulas de Jurandir, acabávamos ele e eu conversando no bar e as crianças brincando em outro canto. Inicialmente me preocupei se minha presença estava contribuindo para a aparente indisciplina das crianças, mas Jurandir fez questão de me explicar que não. “Com criança deve ser assim mesmo, deixar à vontade. Não ganha insistir, não”. De alguma maneira, Jurandir estava sendo fiel à pedagogia que ele seguiu: só aquele que queira mesmo, aprenderá. Realmente, em várias ocasiões vi Hélio pegando a gaita, meio que escondidas, para praticar. Um dia qualquer, no meio da semana, cheguei à Tribo para conversar com Carbureto. No caminho para casa de Jurandir me chamou a atenção o som de uma gaita. Quis escutar um pouco, mas, quando assomei a cabeça para olhar dentro da casa de Carbureto, vi Hélio escondendo a gaita atrás de si. Ricardo, o amiguinho dele, riu e falou que ficava com vergonha. Com gestos me indicou que fingisse ir embora e fiz caso. Pouco depois escutei o toque do Índio na gaita de Hélio (era o toque que Jurandir usa para começar o desfile).

O atual gaiteiro dos Tupynambás considera, como repetiu em várias ocasiões, que a coisa mais difícil deste instrumento é a afinação.

Depois de explicar a teoria toda de como deveria ser feito, Jurandir diz “melhor vou te mostrar que com a prática é como se aprende melhor”. Tira a

palheta que sempre leva no bolso para afinar e aplica tudo o que antes falou, repetindo enquanto o faz “Deve empurrar a massa, a cera, muito devagar até couber a palheta no entrante”. Quando está pronta, Jurandir a testa e depois me dá. Então eu tento tirar o som parecido com o dele mas sai bem mais fraco e mais grave. “Você está soprando fraco. Deves soprar com vontade, muito mais forte.” Pego ar e dou um impulso de diafragma. Sim, assim melhor. “Para ver se está afinada debes dar um som forte e que saia livre. Assim... Tem que estourar os ouvidos. Ai sempre se fica tonto, é normal.” Fecha os olhos e sopra com força (Diário de Campo, 7/2/2012)

“A afinação é uma arte muito antiga que eu gosto de manter. Assim aprende, provando” (Jurandir, Diário de Campo, 27/1/2012).

Aquele primeiro toque que ensina, e que muitos acham inútil, por não fazer parte do “repertório” ou, usando as palavras deles, do toque do Índio, Jurandir explica que é “para dar uma afinadinha; para esquentar” (FIGURA 28).

“Isso que ensino no início é justamente para que os dedos saibam aonde é que vão”, diz uma vez que me engano de buraco. “O toque está certo. Só falta você praticar. Faça txu-txu com a língua. Controle o sopro. Com o tempo aprende a controlar. É bom esse toque para começar (Jurandir, Diário de Campo, 27/1/2012).

Segundo o mestre André-Bideca, Jurandir ensina este toque primeiro porque é mais fácil no aspecto da digitação. Hoje posso ver que é uma maneira acertada de familiarizar o aprendiz com a técnica da pressão do ar já que permite experimentar a realização de sons diferentes para cada posição dos buracos. Bideca falou para Jurandir não me dar um toque alto porque, disse, “cansa muito”.

Jurandir só mostrava um toque novo quando via que conseguia fazer com certa desenvoltura o anterior. Dizia “Todo dia tem que tirar um tempinho, Marta. Com vinte minutos é suficiente. Mas tem que praticar. O instrumento só, não toca não!”

Jurandir pergunta como vou com a gaita. Vamos ver! Aí eu toco o que estive praticando, o toque de “afinação” e aquele primeiro toque que aprendi. Fala que o toque está certo, falta aperfeiçoar, treinar. As diversas vezes que peço para ele me ensinar um outro novo, diz que não, que é melhor ficar nesse porque isso vai me dar a base para aprender outros. Aí um dos irmãos do bairro do Cristo chega perto para ouvir a lição e quando Jurandir fala “devagar, não precisa ter pressa não” ele diz “é, está correndo”. Nessa hora colocam o “toque do índio” na caixa de som, tocamos acima e sai melhor (Diário de Campo, 15/2/2012).

Achei difícil no início, eu que não estou familiarizada com instrumentos de sopro, conseguir tirar o som que ele pedia, apenas mudando a pressão do ar ou a posição da língua. À medida que experimentava vim comprovar que tudo se resume em interiorizar o som e

praticar até este sair no instrumento. Estas são duas das indicações mais repetidas por Jurandir, quando colocado na função de transmitir seu conhecimento acerca da gaita: é só praticar que vai saindo; devagar, sem pressa, com paciência, escutando o som. Vários tocadores de gaita das Tribos, quando me viram assobiando a melodia do Índio, afirmaram que tinha aprendido, já que o primeiro passo para aprender o instrumento é botar a música na cabeça, depois é só praticar. Eu perguntava, “O que falta? Ritmo, melodia...?”, ao que Jurandir respondia, “Prática!”.

Em uma outra sessão, pouco tempo depois, Jurandir me ensinou uma parte de outro toque. Esta parte, apenas uma seção de outro toque, é simples pelo fato também da posição dos dedos, já que só tira um. “Não Marta, você está certa. Não tem nada de errado aí. Mas você tem que melhorar para dar o toque mais refinado, e para isso é praticar mais. E para praticar, é bom com os bombos porque eles ajudam. Erra, volta e vai chegando.”

Todavia, um dos primeiros toques que Jurandir me mostrou era um que vinha ligado com aquele toquezinho para aquecer. A seguir, repetia a descida. Depois, mostrou-me aquele que disse no parágrafo anterior. E mais tarde foi quando veio aquele que ele usa para começar o toque do Índio.

Jurandir, depois vai insistir muito em que o faça “devagar, sem pressa”, e eu começo a refletir sobre isso porque não tenho a sensação de correr, porém ele sempre repete e experimento. Ele quer que o faça claro. Que o escute (mas nunca usa estas palavras). Diz “Devagar. Você quer tocar já o toque, e não. Deve ser devagarzinho”. E repete. Sugere que toque ‘compassadamente’, mas quando pergunto “Que quer dizer compassadamente?” Ele diz “Não tem o compasso? Você não toca o piano? E não tem aquele compasso 2/4? Por exemplo...” Toca uma melodia. “Isso seria 2/4.” Depois toca mais rápido e diz “Isso seria outro compasso.” Acho que está falando do tempo. Diz “o ritmo”. Então, eu reparo que se eu tenho a melodia que ele fez na cabeça e tento repetir, embora a altura dos sons não esteja certa mas sim a intenção, ele fala “Isso! Está melhorando” E insiste que tenho de praticar, exige uma dedicação. Dez minutos cada dia quando você puder. Lembra da melodia e treina”(Diário de Campo, Fevereiro de 2012)

Tantas vezes Jurandir repetia “devagar”, “sem pressa” quando me ouvia tocar, e o dizia com tanta intencionalidade que comecei questionar se estava entendendo o que ele queria dizer. A terminologia que eu aprendi no conservatório e a que Jurandir usava nestas sessões de gaita, tinha algumas palavras em comum, o que me confundia bastante, dado que o sentido era diferente. Entendi que quando Jurandir dizia devagar, sem pressa, não queria dizer que diminuísse o tempo, porém que prestasse atenção ao som e ao ritmo. Comprovei que a importância do ritmo pesa muito mais que a melódica. “Um dia desses vai tocar com um

bumbo e vai ver como melhora. Um bom ritmozinho faz toda a diferença. Você só aprende mesmo quando está praticando no meio da orquestra”(Jurandir, Diário de Campo, 26/5/12).

Por enquanto, posso dizer que adquiri certa proficiência na dança e que consigo tocar algumas das melodias na gaita. Considero que ainda tenho pouco tempo de experiência nas Tribos de Índio, ainda estou no primeiro estágio da etnopedagogia aqui sistematizada. Espero, com mais tempo, lograr tocar todos os instrumentos da orquestra das Tribos de Carnaval. Seria uma grande conquista tanto para Jurandir quanto para mim.

CONCLUSÃO

Quero encerrar este trabalho com algumas considerações sobre o que foi e o que poderá ser feito. Primeiramente, com a pesquisa realizada, almejo contribuir para a valorização da manifestação carnavalesca das Tribos Indígenas. As informações que trouxe, no entanto, estão suscetíveis a constantes mutações assim como a múltiplas releituras, fatos que nos são advertidos logo no início da carreira na etnomusicologia. Contudo, alguns dos efeitos da pesquisa já são constatáveis, como a difusão do trabalho do grupo, realizada em congressos na área da etnomusicologia e da educação musical, assim como em outros espaços.

Segundo, e este foi talvez o motor propulsor da pesquisa, espero ter aportado reflexões sobre as relações entre música e cultura, e perspectivas de interesse para a área da educação musical. A minha experiência na área docente tem sido enormemente enriquecida com a vivência nestes contextos de aprendizagem musical “informal” (espero, insisto, ter contribuído para tirar os pobres fundamentos de tal denominação que, no entanto, uso aqui por questões práticas). O quarto capítulo, apoiando-se nas teorias de Turino, traz argumentos importantes para aliar o ensino musical “formal” (ou melhor, “acadêmico”) a estas práticas populares. Como demonstrado:

O estilo musical participativo funciona, de fato, para inspirar as pessoas a se unirem, e este tipo de fazer musical serve para uma função mais profunda de criar um sentido especial de sincronia social, união e identidade. Por último, em sociedades onde a música participativa é a forma mais valorizada, quase todos crescerão tomando parte da música e da dança e desenvolverão alguma competência; a música e a dança estarão ao alcance de todos como atividades humanas normais (TURINO, 2008, p. 36)¹³⁴.

Este trabalho é, antes de tudo, sobre música, sobre as pessoas que a fazem e sobre como é transmitida e aprendida. Como visto, neste contexto, a música existe em função de outros elementos junto aos quais colabora para formar uma brincadeira e uma tradição. A análise que realizei sobre o som musical não foi, porém, “musicológica” no sentido convencional, ou seja, não se centrou em qualidades puramente musicais (como a harmonia ou a forma). A descrição da performance e o discurso desenvolvidos em torno da música

¹³⁴Participatory sound style actually functions to inspire people to join in, and this type of music making serves a deeper function of creating a special sense of social synchrony, bonding, and identity. Finally, in societies where participatory music is the most valued form, almost everyone will grow up taking part in music and dance and develop some competence; music and dance will be available to everyone as normal human activities.

tinham como objetivo o estudo da transmissão. Faltou tempo, mas não interesse, para examinar a música desde uma perspectiva mais performática, elucidando, por exemplo, quais são os recursos musicais usados pelos tocadores para contribuir com o dramatismo da brincadeira, como os elementos utilizados nas improvisações da gaita para cooperar com o enredo e com a dança.

Tampouco tive tempo nem espaço para aprofundar-me nas informações sobre a Jurema e o sincretismo religioso professadas pelos participantes do grupo. O assunto da religião foi colocado, mormente, em função da significação que carrega para a brincadeira. Como vimos, os Índios do Carnaval sentem uma forte identificação com os indígenas, a quem consideram seus ancestrais, e com a Jurema, cujo ritual cultua o caboclo. Esta é uma das forças que, somada ao poder socializador do divertimento, age para a sustentabilidade da brincadeira.

Na parte em que tratei dos temas relacionados com a construção e organização das Tribos de Índio de Mandacaru, constatamos a precariedade da vida tanto dos participantes quanto da manifestação, reféns da política, da economia e da sociedade. A fragilidade econômica contribui para a baixa auto-estima e o difícil acesso à educação, o que torna os membros dos grupos altamente vulneráveis diante da força política. A violência no bairro é o mais devastador dos obstáculos que as Tribos têm que superar hoje para continuar. Muito recentemente, soube que a Tribo Tupy-Guarany do Mestre André-Bideca, cujos ensaios narro neste trabalho, vai se dissolver devido à ameaça de morte latente na região em que está localizada (o que já aconteceu com outros grupos populares). Este grupo tem desempenhado um papel importantíssimo na integração social e a educação dos jovens do bairro que, muitas vezes por falta de estímulos, se unem à carreira da violência. Um paradoxo, a violência acabando com os grupos que mitigam a violência; este trabalho pretende ser também uma pequena contribuição para a luta contra esta.

No intuito de não deixar o texto inerte, vários projetos se propõem por em funcionamento as ideias que provocaram esta pesquisa, assim como outras que foram surgindo a medida que tomava ciência das problemáticas narradas que afetam o universo das Tribos. Acabado o trabalho de campo oficial, o contato com os membros das Tribos continua. Aqueles que tiveram mais envolvimento com o andamento da pesquisa, perguntam pelo “livro”, querem ver em que resultaram essas perguntas, que foi dos registros, indagar nas histórias contadas. Não serão tantos os que vão ler o livro e, de novo, vem uma questão que acompanhou o processo inteiro de realização deste trabalho: para que escrever estas páginas? Converter essa experiência toda em texto, contribuirá para melhorar algum dos problemas

vislumbrados? Porque esta pesquisa, como todas, imagino, surgiu da percepção de um problema. Dois, no caso. E são estes dois que abrem as linhas de ação em que pretendemos caminhar.

Uma é a insatisfação a respeito de um sistema de ensino musical formal que esquece em muitos momentos o som e o movimento que são intrínsecos a música. O ensino de música ocidental tradicional prioriza a leitura musical e consagra a música que transmite como sendo a música por excelência, ensinando um código de comportamento em que a aprendizagem dessa linguagem nos empodera pra um universo seletivo. O Brasil incluiu o ensino de música em ensino básico, a partir da lei nº 11.769 estabelecida em agosto de 2008. O dilema, agora é, qual música deve ser ensinada? Deverá ser considerada, no mínimo, a diversidade cultural em que as salas de aula estão envolvidas.

Do outro lado, o universo das Tribos de Índio demonstra que certas comunidades da cidade prejudicadas socialmente são detentoras de saberes tradicionais diferenciados que são valiosos para o resto da sociedade por trazerem diversidade, uma parte viva da história comum, além de ensinamentos específicos. Estas comunidades precisam ter mais autonomia e incentivo para continuarem realizando suas práticas tradicionais e para estas virarem, como em alguns casos vem acontecendo, um instrumento de emancipação e empoderamento sem que por isso corram o risco de se transformar drasticamente.

O crescimento da cidade, aliás, o crescimento de um sistema econômico que engole a cidade e força seus moradores a trabalhar no ritmo que exige é um dos maiores instrumentos estranguladores das brincadeiras populares, que requerem tempo e paixão. Uma visão romântica queria que os participantes continuassem brincando sem incentivos econômicos. Aqui está o poder transformador do trabalho de campo, do convívio com as pessoas que pesquisamos. No princípio deste processo eu meu colocava contrária a intervenção por parte do pesquisador no mundo em que se adentra. O tempo passado nas mesas do bar de Carureto, entre conversas e som, escutei da boca destas pessoas a necessidade de um representante “letrado” nas reuniões oficiais, já que “os que mandam” acabam fazendo sempre o que lhes convém. O objetivo seria que eles não tivessem que depender de alguém. Mas, entretanto: É responsável, por parte da universidade, enviar pesquisadores e lavar as mãos sob argumentos pós-colonialistas, que almejam não interferir em absoluto na cultura? Não é essa a atitude de outras forças que também vão pesquisar nestes grupos. Os políticos fazem pesquisa e atuam diretamente. Acredito que, no mínimo, o papel do universitário é continuar ali, nessas conversas com o outro lado da cidade, acompanhando o processo dialeticamente.

Um objetivo, portanto, é introduzir as Tribos de Índio nas escolas do bairro Mandacaru que possuem o programa de educação integral. Estes grupos fazem parte destacada da história, da cultura e até das relações sociais do bairro. Como demonstrado, elas têm um papel musicalizante indiscutível. Alguns membros iriam ministrar, uma vez por semana, oficina de Tribos nas escolas dos bairros, recriando o ensaio que acontece nas ruas ou nas pertinências dos donos ou mestres, nos meses que não houvesse ensaios. Receberiam uma remuneração como oficinistas, mas, principalmente, o reconhecimento merecido, entendendo que são saberes a serem salvaguardados e potencializados (como a própria Constituição do Brasil dita).

Esta é apenas uma das vias pela que pretendemos levar as teorias que desenvolvemos aqui. Além, claro, de oferecer o livro às Tribos, para este passar a formar parte do acervo documental deles. Este trabalho é sobre música e sobre cultura e é, sobretudo, das pessoas de que trata.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA. Renato, Caboclinhos de Pernambuco. In *Tablado folclórico*. São Paulo: Ricordi Brasileira S. A. , 1961.
- ANDRADE. Mário de, *Danças dramáticas do Brasil*. 3 Volumes. (Org.) Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. Vol. 2.
- ARROYO. Margarete, *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. Tese (Doutorado em Música)–Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- BASTIDE. Roger, *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: “Seção de Livros” de Empresa Gráfica “O Cruzeiro” S.A., 1945.
- BENJAMIN, Roberto da Câmara. *Folgedos e danças de Pernambuco*, 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.
- BLACKING, John. *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Witwatersrand University Press, 1967.
- _____, John. *How musical is man?* 5. ed. London: University of Washington Press, 1973.
- CARVALHO, José Rodrigues. *Cancioneiro do Norte*. 3. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1967
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6. ed. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- D'AMORIM, Elvira & ARAÚJO, Dinalva. *Do Lundu ao Samba: pelos caminhos do Coco*. João Pessoa: Idéia/Arpoador, 2003.
- FONTES, Dalvanira de França Gadelha. Danças e Folgedos Folclóricos da Paraíba. In: PELLEGRINI FILHO, Américo. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: EDART, 1982. 387p.il. p.165-181.
- FORQUIN, Jean-Claude. *Escola e cultura: as bases sociais e epistemológica do conhecimento escolar*. Trad. Guacira Lopes Louro, Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- GRAU, Andrée. *Dance, anthropology, and research through practice* [Online version] Society of Dance History Scholars (U. S.). Conference (30th: 2007: Paris,

France)Proceedings.Riverside, Calif. Society of Dance History Scholars, 2007.Disponível em: <<http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/41879>>. Acesso em: 17 fev 2014.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Brookfield:Ashgate, 2001.

GUERRA-PEIXE, César. Os cabocolinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 15, p. 135-158, maio/ago. 1966.

HOBBSAWM ,Eric & Ranger, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JOÃO PESSOA (cidade) Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social – SEDES, Prefeitura Municipal de João Pessoa. Sposati; Aldaíza (coord.); Ramos, Frederico; Koga, Dirce; Conserva, Marinalva; Silveira Jr., Constantino; Gambardella, Alice – Topografia Social de João Pessoa. Cedest/IEE/PUCSP. 2009

KISLIUK, Michelle. (Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Lives. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2nd ed. New York: Oxford, 2008. Cap. 12

MACEDO, Vicente Bezerra. *Mandacaru, sua história em fatos e fotos*. João Pessoa, 2012.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOURA. Fernando, (org.). *Cinquenta Carnavais*. João Pessoa: Sebo Cultural, 2010.

NETTL, Bruno. *Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1995.

_____, Bruno.*The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

PEREIRA DA COSTA, F. A. *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. Rio de Janeiro: Campanha de. Defesa do Folclore Brasileiro/ Ministério da Educação e Cultura, 1967.

RUBIAO, Marcelo. Considerações iniciais sobre um estudo etnográfico do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro: Objetivos e Método. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA. 5, 2011, Belém. *Etnomusicologia – modos de pensar, modos de fazer*. Belém : UFPA, 2011.pp. 455-464.

SALLES, Sandro Guimaraes de. *À sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

SANCHÍS CLEMENTE, Marta. *Músico clásico vs. Músico flamenco: Estudio comparativo de la formación musical inicial en los conservatorios y en la cultura flamenca*. Monografia inédita de conclusão de Bacharelado em Piano, 2009.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musica, 9. *Anais*. Belém: ABEM, p. 19 – 26, 2000.

_____, Carlos, BARBOSA, Cristina e VILAR, Gustavo. A transmissão de patrimônios musicais de tradição oral em Pernambuco: um relato de experiência. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org). *Tradições e Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco*. Recife: Editora Universitária, UFPE, 2008.

SANTOS, Climério de Oliveira. *O grito de guerra dos cabocolinhos: etnografia da performance musical da Tribo Canindé*. 2008. Dissertação (Mestrado)-UFPB/CCHLA. João Pessoa, 2008.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

SHILS, EDWARD. *Tradition*. London and Boston: Faber & Faber, 1981.

SILVA, José Nilton da (org). *Cartilha do Folclore Paraibano*. João Pessoa: Secretaria da Educação e da Cultura, 1988.

SOUSA, Cristiane Pereira de. *Meu mestre bem que me disse: memória e representação cultural nas Tribos de índios de carnaval em João Pessoa*. 2006. Monografia (graduação) - UFPB/CCHLA. João Pessoa, 2006.

SOUZA, José Reinaldo Tavares de. A transmissão musical na Agremiação Carnavalesca Tribo Indígena Tupynambás, 7. *Anais*: ABEM, 2008.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2nd ed. New York: Oxford, 2008. Cap. 2.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.