

GUERRA - UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA PERFORMANCE DOS CABOCLINHOS CANINDÉS

*Climério de Oliveira Santos**

RESUMO: O atual trabalho é uma introdução ao estudo da *performance* musical da Tribo dos Caboclinhos Canindés do Recife, tradição que se baseia na transmissão oral. Trata dos caboclinhos enquanto manifestação ocorrente em Pernambuco, mas focaliza um grupo, Canindés, e alguns aspectos simbólicos de “guerra”, uma das categorias musicais dos caboclinhos.

PALAVRAS-CHAVE: caboclinho; música; *performance*.

ABSTRACT: This study is an introduction to the study of the musical performance of the *Tribo dos Caboclinhos Canindés* in Recife: in essence, an oral tradition. It's about the Caboclinhos as a current manifestation in Pernambuco (Brazilian Northeast), but we examine the *Canindés* as a focus, with some important symbolic aspects involving “war”, one of the important categories of the Caboclinhos' musical expression.

KEYWORDS: *caboclinho*; music; performance.

INTRODUÇÃO

O atual trabalho é fruto do início de uma pesquisa que está sendo desenvolvida por mim, no Mestrado em Etnomusicologia (UFPB), cujos registros de campo foram empreendidos entre 01 dezembro de 2006 e 25 fevereiro de 2007, durante os ensaios da Tribo Canindé, bairro da Bomba do Hemetério, zona norte do Recife (PE), Nordeste do Brasil. Discutir a musicalidade da Tribo dos Caboclinhos Canindés do Recife e seus aspectos simbólicos é o principal objetivo desta comunicação.

Caboclinho - ou cabocolinho, como é chamado por muitos participantes – tem vários significados: é um tipo de agremiação carnavalesca, o nome dos integrantes dessas agremiações e do próprio folguedo. É uma tradição oral, ocorrente em Pernambuco e em estados vizinhos.

Diversos estudiosos comungam com a crença de que a origem dos caboclinhos está diretamente ligada aos autos jesuítas. Para tal, a maioria dos que escreveram sobre o folguedo cita o padre Fernão Cardim, que em 1584 relata a existência de uma dança realizada por crianças indígenas em homenagem a um padre visitante. Roger Bastide afirma que

(...) entre essas corporações algumas continuam as danças que os jesuítas tinham inventado para melhor catequizar os índios, danças dos Caiapós, danças dos Tupinambás ... (BASTIDE, 1945, p.200).

Katarina Real, sustentando-se no relato do padre Fernão Cardim, chega a fazer uma espécie de apologia aos jesuítas: “Tiremos o chapéu à memória desses grandes homens – os jesuítas, como também os administradores coloniais – que planejaram uma cultura popular (...)” (REAL, 1986, p.28).

Embora seja possível que os autos - trazidos pelo colonizador português e usados pelos jesuítas para catequizar os índios - tenham influenciado os caboclinhos, é muito improvável, porém, que tal folguedo tenha sido inventado e planejado pelos jesuítas e pelos

* Mestrando em Etnomusicologia – UFPB; zabumba@hotmail.com.br

administradores coloniais. Ao olharmos os caboclinhos como a continuação desses autos, de um ponto de vista histórico-linear, corremos 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 afro-ameríndio-cristão), fundamentais para o estudo e a compreensão dos caboclinhos. É curioso o fato de Pereira da Costa, que escreveu sobre muitas tradições musicais em Pernambuco, não ter escrito nada sobre caboclinho. A bibliografia sobre o caboclinho, com esse nome, é escassa e os estudos iniciais datam de 1920. Mário de Andrade, um dos líderes do movimento nacionalista da música brasileira de concerto, talvez tenha sido o primeiro estudioso a registrar o folguedo na Paraíba e no Rio Grande do Norte. Em 1945, Roger Bastide documenta o caboclinho no carnaval do Recife, em seu livro *Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco*. Em 1947 o caboclinho é abordado por Mário Melo e Renato de Almeida, tendo este último aprofundado o tema em seu livro *Tablado Folclórico*. Os trabalhos de Guerra Peixe, Katarina Real e Roberto Benjamim completam o cerne da bibliografia sobre o tema. No entanto, os trabalhos citados, exceto a documentação reunida por Roger Bastide, foram direcionados ao estudo do folclore musical e, não obstante a valiosa contribuição que os mesmos representam, foram pensados numa perspectiva nacionalista, a qual teve dentre os seus principais anseios o resgate e a preservação das tradições musicais orais brasileiras.

Portanto, inexistem até então, trabalhos que abordam a tradição dos caboclinhos, na perspectiva da etnomusicologia e, conseqüentemente, da antropologia; as demandas atuais apontam não apenas para descrições mais acuradas, mas ainda, através de métodos de análise, para a compreensão dos processos de transmissão, dos aspectos simbólicos e para novas reflexões acerca das tradições orais – como os caboclinhos – e de seus partícipes. Esta comunicação pretende contribuir para com essa perspectiva.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O estudo ao qual me reporto segue a perspectiva apontada por Gerard Béhague, para quem a etnografia da *performance* musical tem como principal finalidade demonstrar como os elementos não musicais, influenciam o resultado musical (BÉHAGUE, 1984, p.7). A tradição oral de *performance* representa uma das mais importantes fontes para o estudo dos valores, da comunicação e dos significados culturais. Nessa direção, o estudo da *performance* da música, como um evento e um processo, deve concentrar-se sobre o atual comportamento musical e extra-musical dos participantes (intérpretes e audiência), a conseqüente interação social, o significado dessa interação para os participantes e as regras ou códigos da *performance* definidas pela comunidade para um dado contexto ou ocasião específica.

Compreendo, portanto, que o atual trabalho não se pretende uma etnografia da *performance* da Tribo Canindé, mas uma descrição e uma análise inicial, da “guerra”, uma das modalidades musicais do referido grupo; superficial porque, embora a vivência que tive até então no caboclinho Canindé seja, para mim, significativa, o estudo da *performance* requer uma abrangência muito maior, como coloca o próprio Béhague:

Although it is easy to contend that the sound phenomena remain our primary source of study and that practice can only be ascertained through the minute examination and measurement of sound, the study of Performance Practice involves numerous levels of analyses so as to consider the multi-dimensionality of music (BÉHAGUE, 1984, p.7)

Assim sendo, o etnomusicólogo, ao lançar-se no estudo da *performance* musical de uma dada tradição, tem como fim não apenas descrever os aspectos sonoros da música, mas verificar os significados de tais sonoridades para aquele que as produz. Para inferir sobre significações simbólicas nos sons, é necessário ter uma base teórica mais sólida e uma

investigação muito mais meticulosa do que a efetivada até então. Além do mais, para obter resultados mais abrangentes, como requer o estudo da *performance*, seria preciso entrevistar e levar em consideração as respostas de diversos interlocutores participantes da tradição estudada. Ressalto que trabalho aqui com apenas quatro interlocutores, os quais contribuem gentilmente com esta pesquisa: Juraci Simões, coordenadora da tribo Canindé, Dado (Ednaldo Manuel dos Santos), um dos principais puxantes, ou seja, um dos organizadores do grupo, João Cleiton da Silva, o cacique e Iara Santos da Paz, ex-cabocla, que hoje se dedica ao figurino do Canindé.

Embora haja um engajamento deste pesquisador, participando da tradição, ora observando atentamente as apresentações (integrando a audiência), ora participando como tocador ou como caboclo (dançando), para uma compreensão mais profunda da *performance* seriam necessárias diversas formas de participação (ibidem, p.9).

Portanto, a análise ora apresentada pretende ser apenas o início de um trabalho sobre a *performance* da Tribo dos Caboclinhos Canindés do Recife.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

CONSULTAS BIBLIOGRÁFICAS

A pesquisa atual é qualitativa, cujo caráter é mais de investigação e menos de provas de hipóteses; é predominantemente descritiva – já que pretende fundamentalmente descrever as características do caboclinho Canindé e verificar relações entre variáveis pertinentes – tendo também um caráter exploratório, notadamente porque se concentra na atualidade do Caboclinho Canindé e investiga a bibliografia publicada em relação ao objeto de estudo, incluindo publicações em forma impressa, digital, áudio ou áudio-visual.

COLETA DE DADOS

A coleta de dados foi feita a partir de consultas bibliográficas em bibliotecas, instituições culturais diversas, empresas de comunicação – acervos de TVs e Rádios, jornais, revistas, livrarias e *sites* especializados. Os procedimentos utilizados para esta fase foram: 1. Busca e rastreamento através de palavras-chave, com uso de softwares e *sites* de busca (Google, etc.); 2. Seleção de instituições cujos acervos apresentem registros e publicações sobre caboclinho; 3. Contatos com instituições selecionadas e visitas aos acervos das mesmas, incluindo *sites* especializados; 4. Compilação dos registros e publicações a serem consultados, através de compra de exemplares e cópia de material (quando for o caso).

VISITAÇÕES E SEUS PROCESSOS

Foram feitas oito visitas à Rua do Rio, onde os ensaios acontecem, além de seis visitas às residências de Juraci Simões, Ednaldo Manuel (Dado) e a outros residentes daquela rua. Foram fixadas anotações, advindas da observação direta e produzido um relato ao final de cada visita. As entrevistas aplicadas são preferencialmente do tipo semi-estruturadas e não estruturadas – complementadas com a história oral – dirigidas aos brincadores e líderes da tradição, apoiadas nos conceitos de Bosi, 1994; Thompson, 1992. Embora a principal interlocutora desta pesquisa seja Juraci Simões, outros “caboclos” e “caboclas” de Canindé estão sendo entrevistados para procedimentos comparativos. Foram feitos registros (áudio e vídeo) das entrevistas e das brincadeiras. Foi aplicado o procedimento da observação participante – freqüentando os ensaios e as apresentações, integrando a audiência, convivendo

com os brincadores, investigando do contexto etnográfico, aprendendo a tocar os instrumentos.

TRANSCRIÇÕES

Foram feitas transcrições das entrevistas e da música do caboclinho. Até agora, utilizei, para a música, a notação da tradição musical ocidental clássica, ou seja, a partitura com pentagrama. De uma maneira geral, pode-se afirmar que o sistema de partitura ocidental é inadequado aos sons das manifestações de transmissão oral, até mesmo porque os manifestantes não empregam tais meios. Portanto, será feito um estudo com o objetivo de conhecer diversas técnicas de grafia já utilizadas por etnomusicólogos, numa perspectiva de elaborar, a partir de notações já existentes, uma grafia musical mais adequada às peculiaridades dessa manifestação. Também pretendo elaborar transcrições de cunho “descritivo”, na acepção empregada por Charles Seeger, com a finalidade de produzir um sistema gráfico esquemático que reunirá dados que auxiliarão uma descrição do acontecimento musical do Caboclinho.

DISCUSSÃO

TRIBO CANINDÉ DO RECIFE

A Tribo Canindé do Recife¹ é a mais antiga agremiação do seu gênero em Pernambuco e, provavelmente, no Brasil. Esta afirmação é unânime entre os participantes dessa agremiação, os antigos fazedores dessa tradição – integrantes de outros grupos tradicionais – como entre renomados pesquisadores das tradições populares existentes em Pernambuco. Segundo Renato Almeida (1961), a fundação do caboclinho Canindé data de 05 de março de 1897. Tal afirmação é reiterada por Katarina Real, Roberto Benjamin. A agremiação foi fundada pelos estivadores do Cais do Porto do Recife, Elisbão (Libão) e Eduardo*, os quais residiam na Rua das Crianças, bairro de Afogados. Neste local eram realizados os ensaios do Príncipe do Rio do Rei Canindé – nome com o qual o grupo foi fundado – que então era formado por crianças. Era ali também o ponto de partida do grupo para as apresentações carnavalescas. A agremiação teve, originariamente, uma forte ligação com a *jurema*.

Em 1909 os fundadores entregaram a agremiação ao amigo Manuel Rufino Batista, que a levou para o Córrego de João Francisco, localizado no bairro da Bomba do Hemetério. Manuel Rufino passou a coordenar o grupo, juntamente com os seus irmãos Miguel Batista da Silva e Severino Batista da Silva. A partir daí, a agremiação passou a ser chamada Tribo Canindé do Recife, nome com o qual a permaneceu conhecida, mesmo após o registro do seu estatuto, no ano de 1957, quando, sob a direção de José Silva Araújo, adquiriu a sua personalidade jurídica sob o título oficial de Clube Indígena Canindé. José Silva Araújo foi sucedido pelo mestre-carpinteiro Severino Batista da Silva, o qual era tratado familiarmente por “Bibiano”, e pelos colegas de trabalho por “Criança”.

Severino é acometido por um acidente cardiovascular e afasta-se da coordenação entregando tal responsabilidade para a sua filha, Juracy Simões da Silva. Após o terceiro AVC, Severino veio a falecer no dia do seu aniversário, 13 de maio de 1994. Juraci torna-se a presidente da Tribo Canindé do Recife, formalmente, em 16 de julho daquele mesmo ano, contando com o decisivo e substancial auxílio da sua mãe, Dona Lucila Simões da Silva (falecida em 2006). Filha única de “Criança”, Juraci Simões da Silva, primeira presidente de uma agremiação do gênero, é a protagonista dos 110 anos de vida e luz que a Tribo Canindé do Recife estará completando no dia 05 de março de 2007.

¹ Existem, em localidades vizinhas, outros caboclinhos intitulados Canindé de Camaragibe, de Goiana, de Cavaleiro, só para citar os mais conhecidos.

Atualmente², a Tribo Canindé do Recife – há grupos com esse nome em outros municípios - costuma desfilar com cerca de 100 pessoas. Os papéis representados no Caboclinho Canindé, ou personagens, são: 01 Porta-bandeira, um casal de caciques, 02 puxantes (**Jupi** e **Agaci**: orientadores com apito), 02 Perós (crianças), 02 cordões de caboclos e caboclas, 02 cordões de curumins (crianças), rei e rainha, 02 garotas de frente (também chamadas de destaque), além de três tocadores, como se costuma chamar os músicos. Segundo Juraci Simões, minha principal interlocutora, esta ordem de apresentação dos personagens pode mudar, de acordo com a conveniência do grupo. O grupo se apresenta, sobretudo, no carnaval recifense, no qual Canindé já foi diversas vezes premiado com títulos de campeão.

INSTRUMENTOS MUSICAIS

O “baque” ou “os tocadores”, como é denominado o grupo musical no Canindé, se apresenta com três pessoas, adultas, sempre do sexo masculino, os quais utilizam os seguintes instrumentos: **gaita**, **tarol** e **caracaxás**, além das **flechas**, também conhecidas como *preacas*, usadas pelos participantes dos cordões³. Diversos grupos utilizam também o atabaque⁴, apresentando quatro tocadores. A chamada **gaita de caboclinho** é da categoria dos aerofones⁵. Trata-se de um tipo de flauta com aeroduto, pequena fenda que conduz o ar de encontro a um gume, o qual faz o ar entrar em vibração dentro do corpo da flauta. A gaita era inicialmente feita de taboca (madeira oca), mas passou a ser feita de cano de alumínio, de cobre ou de PVC. Esse instrumento tem quatro furos, às vezes cinco, medindo comumente entre 34 e 39 centímetros e cerca de 1,5 centímetros de diâmetro. Em uma das extremidades tem uma boquilha, modelada com cera de abelha ou parafina. A gaita é o instrumento que se destaca no caboclinho, por diversos aspectos, como timbre, registro (tessitura), linha melódica, mas, sobretudo, pelo rico improviso e pela ornamentação tão específica. Ainda não fiz um estudo acurado da gaita, mas sei que já foram constatadas algumas peculiaridades sonoras nesse instrumento, a exemplo do que coloca Tiago Oliveira Pinto:

(...) Ao estudar as músicas de pífanos e da pequena gaita dos grupos de caboclinhos de Pernambuco e da Paraíba em 1984 e 1985, verifiquei a constância de um elemento de afinação destes instrumentos que têm na terça neutra um recurso básico, que transcende o puramente estilístico. A remoção das terças maior ou menor das melodias, e a inserção, ao invés delas, da terça neutra, toma do repertório nordestino das flautas o jugo dos modos maior ou menor, sem os quais, lembre-se, não existiria a música do ocidente, baseada na tonalidade e harmonia funcional (PINTO, 2001, p.15-16).

O **tarol** ou surdo – do grupo dos membranofones – é um pequeno tambor que alguns grupos chamam de bombo, feito de cilindro metálico, percutidos diretamente sobre uma pele de animal, com uma baqueta de madeira e o “bacalhau” (galho de árvore). O tarol do Canindé tem 23 centímetros de altura e 29 de diâmetro. Os **caracaxás** – também conhecidos como maracas-de-guerra, são dois idiofones de agitar ou chocalhos, feitos de latão, sempre

² As informações contidas neste parágrafo referem-se ao Canindé do Recife e foram obtidas através do trabalho de campo.

³ Esses instrumentos, exceto o atabaque, são produzidos em pequenas fábricas locais e podem ser comprados aos próprios fabricantes.

⁴ O atabaque é utilizado por vários grupos para tocar o ritmo que eles denominam macumba. No momento em que se começa a tocar o atabaque, o tarol, que emite uma frequência semelhante ao atabaque – deixa de ser tocado e vice-versa.

⁵ Para tornar a descrição dos instrumentos mais compreensível e abrangente, eu emprego aqui a terminologia utilizada por Erich M. Von Hornbostel e Curt Sachs (1914), bem como as designações dos próprios interlocutores, participantes da tribo Canindé e ainda termos usados no dia-a-dia dos músicos brasileiros.

utilizados um na mão esquerda outro na direita, medindo por volta de sessenta centímetros, cada. A chamada **flecha**, é um tipo de idiofone puxado; é um arco retesado com uma flecha presa ao mesmo, semelhante ao *damatá*, usado pelos filhos de Ogum e Oxossi nos terreiros de cultos afro-brasileiros. Quando a flecha é puxada e “soltada” (como se faz com arco e flecha comumente conhecidos), produz um estalido seco, originado do choque entre a flecha e o arco. As várias gesticulações sucessivas marcam o ritmo. Nos ensaios, o grupo emprega de quarenta a sessenta flechas, sendo este um instrumento sonoro com destacada relevância na gestualidade dos caboclinhos, já que os personagens dos cordões representam o caboclo Canindé e constituem a maioria dos participantes do grupo. Eles dançam, empunhando uma flecha, cada.

ASPECTOS MUSICAIS

Durante as visitas que fiz (pesquisa de campo) – ainda em andamento – constatei os seguintes tipos musicais: **guerra**, **perré**, **baião** e **toré**, este também chamado de **macumba** por alguns participantes. Os participantes nem sempre costumam utilizar um nome genérico que engloba esses tipos. Muitas vezes ouvi Juraci e Dado chamá-los de “toques” ou “batidas”, enfatizando a importância do aspecto rítmico dessa nomenclatura. Embora o aspecto rítmico possa ser preponderante, esses toques diferenciam-se em outros aspectos musicais, como melodia, andamento e, sobretudo, pelo seu significado, como veremos adiante. A música dos caboclinhos não apresenta harmonia (nos moldes da música ocidental). É antes uma “linha melódica” tocada na gaita⁶, por assim dizer, acompanhada dos instrumentos de percussão. É notável que essa “melodia” da gaita, apresenta semelhança em diversos grupos de caboclinho, ou seja, pode-se afirmar que há “temas melódicos” recorrentes na tradição, a partir dos quais os gaiteiros desenvolvem variações, com freqüentes improvisos e ornamentações. Cada gaiteiro tem as suas particularidades, evidenciadas nos improvisos e nos ornamentos (apojaturas duplas e simples), mas os improvisos também seguem uma maneira tradicional, ou seja, há vários padrões rítmico-melódicos também recorrentes, improvisados por diversos gaiteiros.

A música executada por Canindé é, em grande parte, instrumental, sendo a voz mais empregada no início da apresentação (grito de guerra), quando apresenta versos falados pelo puxante, seguido das respostas de um coro uníssono, formado por caboclos e caboclas; a voz também aparece em pequenos trechos (loas), no meio ou no final de uma peça musical. Há também a Linha – verso cantado, elaborado com riqueza melódica, oriundo do culto da jurema e o Traidor – verso cantado, melodia menos rebuscada, trecho quase falado. Juraci Simões, embora não o faça nos ensaios, tem cantado “linhas” de jurema em diversas ocasiões, como em gravações, apresentações públicas e em entrevistas a mim concedidas; as “linhas” são belíssimos cantos que, em sua maioria, remetem às narrativas sobre o caboclo Canindé. Ela também tem declamado versos – poemas curtos e versos que me soam enigmáticos.

É provável que nenhum dos exemplos musicais que conheci na Tribo Canindé tenha sido composto por pessoas ainda existentes no próprio grupo. Pelo menos é o que eles afirmam: nem as músicas instrumentais, tampouco as linhas tradicionais da jurema, cantadas por Juraci – ela sustenta que as linhas eram feitas pelo seu avô, homem ativo naquela religião.

⁶ O Gaiteiro oficial de Canindé (atual), Guedes, ingressou no grupo há pouco mais de um ano; é um flautista experiente, mas não havia tocado em outro caboclinho anteriormente. Outro gaiteiro que freqüenta Canindé, Alexandre Lins, toca o instrumento há mais de dez anos e já tocou em diversos caboclinhos. O som da gaita a que estou me referindo é o do gaiteiro Alexandre Lins, que se assemelha tanto ao som do gaiteiro que fora substituído por Guedes, conhecido por Nadinho, que tocara no Canindé durante mais de trinta anos, quanto ao som dos gaiteiros dos diversos outros caboclinhos por mim observados. A música tocada por Guedes, embora seja muito bela e interessante, não se assemelha muito à dos grupos que conheci.

No entanto, já ouvi diversos gaiteiros atribuírem a Nadinho a criação de uma melodia bastante conhecida e tocada por muitos deles. Ainda não entrevistei o próprio Nadinho, antigo gaiteiro que abandonara o Canindé pouco antes do ingresso de Guedes (Washington Guedes de Souza), para confirmar essa informação.

Ao constatar que a música do caboclinho apresenta padrões rítmicos e melódicos recorrentes e com certa regularidade, optei pela terminologia da partitura ocidental. Tal recorrência possibilitou o enquadramento da música em compassos binários, tendo a semínima como unidade de tempo. Os tocadores não pensam em compassos, nem usam tal palavra, que aqui faço uso para facilitar a visualização dos trechos na partitura. O ritmo dos caracaxás é constante, com cada som fazendo um quarto de tempo (semicolcheia), acentuando a terceira nota (parte fraca do tempo), fazendo variações nessa acentuação com raras exceções. A característica do tarol (também conhecido como surdo ou bumbo em outros grupos), na batida de guerra, é a presença ininterrupta de um padrão rítmico binário, no qual aparecem duas pancadas, isto é, uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, seguida de uma pausa no segundo tempo, semelhante ao baião tradicional. Esse padrão é tocado duas vezes em cada compasso. Essas duas pancadas são responsáveis pela acentuação dos passos da dança. A cada quatro compassos, o tarol faz uma leve variação – no quarto – com o bacalhau (baqueta que toca na lateral e na pele inferior do tambor). Essa variação ocorre menos frequentemente a cada dois compassos. Às vezes as variações acontecem aleatoriamente, ou seja, não apresentam regularidade absoluta. As preacas (flechas), tocadas por muitas pessoas (cordões de caboclos), sobrepõem-se às acentuações do tarol, com uma pancada na cabeça do primeiro tempo de cada compasso, sem qualquer tipo de variação.

OCASIÃO MUSICAL, MANOBRAS, AUDIÊNCIA.

Denomino ocasião musical ao momento em que Canindé reúne os seus participantes e, conseqüentemente, a audiência, para tocar, dançar etc. Portanto a ocasião musical diz respeito à realização dos ensaios e às apresentações do grupo em eventos, como o carnaval. Os ensaios acontecem aos domingos, partindo do mês de julho até a semana que precede o carnaval; este, como se sabe, acontece entre os meses de fevereiro e março.

As pessoas começam a comparecer à Rua do Rio a partir das dezenove horas. Elas vão chegando de vários bairros e de municípios vizinhos (Região Metropolitana do Recife) e vão se juntando aos moradores da Rua, defronte à residência de Dado, na varanda da qual há uma pequena mesa com frutas e doces, lanche que será oferecido aos participantes no final do ensaio, sendo, ao mesmo tempo, uma oferenda ao Caboclo Canindé. Após o ajuntamento de algumas pessoas, a música começa a ser tocada, ainda informalmente, configurando um aquecimento prévio, “os músicos começam a tocar para ir esquentando”, como Dado se refere a esse momento. Aos poucos, cresce a aglutinação de pessoas naquele trecho da Rua do Rio, que tem cerca de cinqüenta metros de comprimento e seis de largura; as calçadas das casas de Dado e dos vizinhos ficam repletas de pessoas, formando a audiência. Por volta das 20 horas, Dado começa a organizar os dois cordões dos curumins, constituído de crianças. Os cordões são duas fileiras de caboclos e caboclas, lado a lado, formando pares, cada pessoa com uma flecha empunhada. A formação dos pares (uma pessoa de cada fileira) não leva em conta a distinção de sexo, podendo ser homem/mulher, mulher/mulher, homem/homem (neste caso, crianças). Nos caboclinhos, música tem correspondência com passos de dança que são apresentados pelos caboclos e caboclas; com tais passos, os caboclos e caboclas fazem

ENSAIO DO CABOCLINHO CANINDÉ – FOTOS DO AUTOR.



Foto 1. Tocadores: Passarinho (tarol), Alexandre (gaita) e Zé Maria (caracaxá).



Foto 2. Manobra de guerra.



Foto 3. Garota exibindo flecha.

movimentos conjuntos que recebem o nome de manobras⁷.

Dado utiliza um apito para possibilitar a comunicação com o grupo, e uma flecha idêntica à dos caboclos e caboclas. Dado, um dos puxantes (primeiro caboclo de cada cordão), pede silêncio aos tocadores e solicita aos mesmos que se posicionem numa das extremidades do local aonde acontece o ensaio; na outra extremidade ele vai posicionando as crianças; enquanto isso, os tocadores voltam a aquecer (tocar). Ao preencher as duas fileiras, de doze a quinze crianças de cada lado, Dado posiciona duas garotas na frente, ao centro, cada uma com uma lança nas mãos, as quais ele chama de destaques. Posicionando-se na frente do grupo, Dado apita (silvo longo) e os tocadores param de tocar; começa o “grito de guerra”⁸:

Puxante: – Tupiriçá!

Resposta dos cordões: caboclos e caboclas: – Taquá.

Puxante: – Que tribo “são vocês”?

Caboclos e caboclas: – Canindé.

Puxante: – Canindé em cima daquela serra pede paz ou guerra?

Caboclos e caboclas: – Guerra.

Puxante: – Vinte e quatro candeias!

Caboclos e caboclas: – Vinte e quatro.

Ouve-se outro silvo longo e, a partir de então, o tarolzeiro começa a “batida de guerra”, sendo seguido pelos demais tocadores do terno. Inicia-se o movimento correspondente, chamado “manobra de centro”⁹. Com o auxílio de outro puxante, Dado inicia os movimentos da primeira manobra; ele se coloca na frente do cordão do lado esquerdo, enquanto o puxante auxiliar fica na frente do cordão direito. Dado, de frente para os tocadores, que estão na outra extremidade da rua, hasteia a sua flecha com a mão direita, enquanto que o seu colega faz o mesmo com a mão esquerda, encostando as pontas das flechas de um e de outro. O gesto é repetido pelos dois cordões. Esta manobra inicial apresenta os caboclos e caboclas, lado a lado, hasteando as suas flechas, cada um encostando a ponta da sua flecha na ponta da flecha do seu par lateral. Os dois cordões tomam um formato simétrico (parecido com túnel de uma quadrilha junina) e, guiado por Dado e o seu auxiliar, começam a se movimentar de uma extremidade para a outra; quando o par da frente chega até o limite estabelecido (próximo ao local onde estão os tocadores), eles fazem “meia-volta” pelo lado externo – o cordão da direita retorna pelo lado direito e o da esquerda pelo lado esquerdo; em seguida, dirigem-se para a extremidade na qual iniciaram, voltando à posição inicial. Dado puxa uma nova manobra: ele “toca” a flecha concomitante à pulsação da música, inicia novos “passos” e logo é seguido pelos demais. As manobras vão se sucedendo uma após outra, cada uma durando de dois a três minutos, aproximadamente, e apresentando diversas particularidades. Durante a batida de guerra são apresentadas cerca de quatro manobras, mas não é um número fixo, podendo ser mais ou menos.

Em seguida, a batida muda, é a vez do perré, o qual anuncia novas manobras. E assim, segue-se o baião e o toré (macumba). Depois dessa seqüência conclusiva, se retorna à batida inicial, porém, sem o grito de guerra apresentado no início. O ensaio dos curumins dura cerca de trinta minutos. Logo em seguida, Dado inicia a formação dos cordões dos jovens e adultos

⁷ Mário de Andrade comenta que os caboclinhos apresentavam um entrecho dramático. Não constatei dramatização semelhante à colocada por Mário. Juraci Simões, líder da Tribo Canindés, lembrou que antigamente, quando era adolescente, “Canindé era bem diferente, fazia um alto, com encenações longas”.

⁸ Os versos do grito de guerra são falados tão rapidamente que não se consegue entender às primeiras escutas.

⁹ Juraci afirma que hoje em dia não se faz mais a manobra de centro como antes. Tal manobra era mais e apresentava um trecho com falas dos personagens.

– ensaio dos adultos. Repete-se o grito de guerra e a manobra de centro. O ensaio de adultos reapresenta as manobras apresentadas pelas crianças, além de outras. Algumas dessas manobras demandam muita habilidade e condicionamento físico por parte dos caboclos e caboclas.

5.5 GUERRA - O QUE ELES ESTÃO FAZENDO?

Nas minhas visitas ao Canindé, diversas vezes eu quis saber o que é a música dos caboclinhos. A minha curiosidade é saber o que é o caboclinho. Eu me perguntei e perguntei aos meus interlocutores: Por que vocês estão tocando? Para quem Juraci Simões canta e declama? Quem é Canindé? Ele foi uma pessoa de carne e osso? Como se tornou uma entidade, um caboclo? Em buscas dessas respostas eu estive, estou e estarei. Mas, com muita dificuldade, já obtive alguma luz.

Guerra é o tipo musical mais rápido, durante o qual os caboclos guerreiros executam “flechadas” mais agressivas¹⁰; acontece paralelamente a uma manobra frenética (de centro), com movimentos velozes, os quais exigem, dentro do complexo caboclinho, maior condicionamento físico dos participantes. É o momento em que eles simulam o ápice de uma guerra. É uma guerra graciosa e bela, mas é uma guerra, é a guerra comandada pelo líder guerreiro, neste caso, o Caboclo Canindé.

Em uma das entrevistas Juraci Simões narrou um pouco do que ela sabe sobre o guerreiro Canindé. Ela conta que “Canindé morava no Rio Grande do Norte, era um grande líder, guerreiro estrategista que comandava um grupo muito grande, muita gente” (...) – ela não sabe precisar quantas pessoas. “Ele era um rei, possuía muita sabedoria, muita vivacidade, tinha muito que transmitir ao seu povo. Houve uma grande batalha, ninguém se rendeu. Foi um grande massacre aos índios liderados por Canindé, o que fez com que o comandante fugisse com um pequeno grupo para a Paraíba. Foi uma longa caminhada distante... daí que saiu aquela linha: ‘Cidade, cidade tão linda/cidade tão longa/terra tão distante/caminhos tão belos/É a cidade do Rei Canindé/ Rei, Rei, Rei Canindé...’. Por isso, quando a gente dá o grito de guerra, é Canindé quem está gritando, a guerra é de Canindé. Em nosso estandarte tem uma arma, é justamente para quem vier nos agredir, ali ele fica enganchado. Há quem diga que ele foi para a masmorra, mas não foi isso. Depois disso tudo tentaram prender Canindé, mas ele não se entregou, acabou sendo covardemente assassinado. Ainda hoje, na Paraíba, ele é muito cultuado. Há uma cidadezinha que conhece muito sobre Canindé, é só tentar descobrir. Há uma pessoa que falou o nome dela para mim, sou louca para ir lá. Lá eles ainda cantam umas linhas muito bonitas. Canindé é um nome de guerra, de guerreiro, na verdade ele tem um nome legítimo, de homem comum, um nome que eu não posso revelar, se não eu tombo (risos). Mas hoje, Canindé me dar forças para viver, ilumina os meus caminhos. Por isso costumo dizer que são cento e dez anos de vida e luz. Eu sempre converso com ele, ofereço frutas e bebidas e recorro ao seu auxílio quando necessito”.

Tendo investigado fontes bibliográficas sobre os índios do Nordeste do Brasil, fiquei surpreso ao constatar que as afirmações de Juraci Simões acerca da vida do rei Canindé configuraram-se nas palavras de autores como, por exemplo, Geraldo Gustavo de Almeida:

“Canindé – (significado do nome: *arara azul*) o poderoso cacique do povo Tarairiu (Rio Grande do Norte), filho do Rei Janduí, a quem sucedeu. Foi grande inimigo dos portugueses. Como o pretexto de negociar a paz, João Fernandes Vieira chamou a Pernambuco. Mas o branco, descumprindo a palavra dada, prendeu-o junto com mais nove principais (lideranças

¹⁰ Embora as preacas executem duas flechadas durante diversas manobras, uma das características do caboclinho Canindé é a execução de três flechadas (poderíamos dizer três colcheias, se pensarmos que cada pulsação é uma semínima) a cada pulso.

indígenas), somente o soltando depois que seu pai mandou sessenta negros em troca do filho. Ao suceder o pai, intitulou-se Rei dos Janduís. Comandava quinze mil indígenas, dos quais havia cinco mil em armas. Combateu enquanto pôde o sanguinário Matias Cardoso de Almeida. Através de um interessantíssimo documento, que é o único do gênero no Brasil, fez um tratado de paz com o Rei de Portugal, em 10 de abril de 1692. O descumprimento do tratado, por parte dos portugueses, irritou o valente Cacique que, afinal, foi preso por Afonso de Albuquerque Maranhão. Recebeu em doação as terras onde hoje se situa o município de Goianinha, Rio Grande do Norte. Posteriormente foi aldeado no Açú, onde morreu de maleita em 1699”. (ALMEIDA, 1988, p.66).

Canindé comandou a principal etnia que lutou contra os luso-brasileiros na chamada Guerra do Açú, um dos episódios de uma série de conflitos violentos que ficou conhecida como Guerra dos Bárbaros, ocorrido na segunda metade do Século XVII, no Sertão Norte, hoje Nordeste interior do Brasil. Num outro excelente trabalho sobre a Guerra dos Bárbaros, Pedro Puntoni, baseado em extensa pesquisa documental, afirma que Canindé comandava a grande nação dos Janduís, a qual totalizava entre treze e quatorze mil homens, dividida em 22 aldeias que se estendiam pelo sertão das capitanias de Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande¹¹ (PUNTONI, 2002, p.155).

Examinando os versos da “guerra”, perguntei a Juraci qual o significado de “Tupiriçá” e “Taquá”. Ela afirmou que são dois líderes, mas não quis entrar em detalhes. Os versos finais, “Vinte e quatro candeias” e “Candeias”, dizem respeito às vinte e quatro tochas utilizadas por Canindé e os seus para “iluminar os serviços na mata”. Ela não forneceu detalhes sobre tais serviços. Lembro também que não vi nenhum outro caboclinho citar “vinte e quatro candeias”, sendo, talvez, uma peculiaridade de Canindé.

No que diz respeito à entidade, ao Caboclo Canindé, é necessário investigar a jurema, um culto religioso ocorrente em vários estados do Nordeste do Brasil. Há uma forte incidência de terreiros de jurema no município de Alhandra (PB), local para onde o avô de Juraci costumava ir com o objetivo de atualizar os seus conhecimentos religiosos. Todos os caboclinhos com os quais entrei em contato até o momento mantêm estreita ligação com a jurema. Nas palavras de Sandro Guimarães Sales, podemos definir jurema

“como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um ‘Reino Encantado’, os ‘Encantos’ ou as ‘cidades da Jurema’” (SALLES, 2004, p.3).

Acerca dos índios do período colonial do Nordeste e da sua religiosidade, Sandro Guimarães afirma também que “neles se encontram as gêneses do culto da Jurema” (ibidem, p.3). O autor chega a mencionar a existência de documentos que registram a ligação de povos indígenas, no período colonial, com a jurema. Mas uma outra questão que eu havia colocado antes foi: como Canindé tornou-se um caboclo, uma entidade? Não temos a resposta, mas aquele autor, referindo-se à Cidade da Jurema, isto é, ao Reino Encantado, nos dá uma pista: “Também é comum a crença que um juremeiro, após a morte, pode ir para a Jurema e tornar-se um mestre encantado” (ibidem, p.19). Não sabemos ainda se Canindé foi um mestre juremeiro. Provavelmente, os juremeiros e os grupos de caboclinhos passaram a cultuar o Caboclo Canindé após a morte do rei dos Janduís, na Guerra do Açú, em 1699. Mas isso é apenas uma suposição, é imprescindível investigar mais a relação caboclinho/jurema, tanto em campo (terreiros de jurema e grupos), quanto nas diversas fontes bibliográficas.

Juraci tem, na sala da sua casa, uma escultura do Caboclo Canindé, medindo cerca de 1,70 m de altura. Com base no que Juraci fala e canta, bem como na entoação dolorosa das suas palavras, a guerra dos caboclinhos parece ter um sentido ancestral, de reviver a história

¹¹ Esta, mais tarde, passaria a ser chamado Rio Grande do Norte

dos antepassados, ao mesmo tempo em que restabelece as suas potencialidades para vivenciar as demandas do presente: a luta pela sobrevivência, pela melhoria de vida, pela prosperidade, a busca de saúde, sorte, longevidade, etc.: ‘Canindé estou te chamando/ Canindé estou te chamando/Sete caboclos flechando/E as demandas se desmanchando/Se for Canindé sustente o penacho/Canindé na mata não tem embaraço’.

Juraci carrega consigo o legado dos seus pais e avós, o conhecimento sobre Canindé. Ela afirma já ter esquecido muita coisa, mas demonstra vontade de re-visitare conhecimentos através de pessoas antigas, além do desejo de retomar as características dramáticas que o caboclinho, com o passar dos anos, deixou de representar, segundo ela, devido às exigências dos organizadores do carnaval recifense, ‘que preferem espetáculos para turista ver’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos sobre caboclinhos publicados até hoje merecem reconhecimento, seus autores portam o mérito de terem feito os primeiros registros e descrições dessa tradição. Entretanto, diante do atual estágio de desenvolvimento das ciências sociais que abordam tradições semelhantes, surgem novas demandas, emergem novas indagações e é preciso tentar respondê-las. Durante essa pesquisa inicial vieram à tona algumas questões interessantes: por que a música dos caboclinhos nos traz uma sensação tão peculiar? Será que é pela relação íntima dos caboclinhos com o culto religioso, a *jurema*? Será que é devido à sua ligação com a cultura ameríndia de modo geral? Por que será que essa música nos toca de tal maneira, tão significativa, mesmo quando não há letra? Será que dentre os aspectos técnico-musicais (timbre, ritmo, melodia, texto, andamento, textura, dinâmica etc.) há algum(s), mais do que outro(s), que conduz à sensação (significante) de quem ouve a música dos caboclinhos. Para responder a tais questões acredito que seja necessário uma observação minuciosa, um estudo mais aprofundado da *performance* musical dos caboclinhos e uma pesquisa que atue no âmbito da interdisciplinaridade, podendo lançar mão de ferramentas da etnomusicologia, semiologia, antropologia, sociologia etc.

Este estudo, até o presente momento, permitiu constatar que a música dos caboclinhos está associada à dança, à religiosidade, à vida cotidiana. A pesquisa que ora desenvolvo pretende enveredar por interpretações da música dos caboclinhos e o sentido simbólico dessa música; tenciona descobrir possíveis ligações entre as sonoridades – significantes e significados – e os símbolos presentes na tradição; pretende, conhecer a *performance* do caboclinho Canindé, investigando elementos das esferas musical e não musical, para, enfim, elucidar aspectos simbólicos da musicalidade dos caboclinhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. *Tablado Folclórico*. São Paulo: Ricordi, 1961.

ANDRADE, Mário. *Danças Dramáticas do Brasil*. 3º Tomo. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. p.172-204.

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste Místico em Preto e Branco*. São Paulo: FCCR, 1945.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Connecticut: Greenwood Press, 1984.

BENJAMIN, Roberto. *Folgedos e danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GUERRA-PEIXE, César. Os caboclinhos do Recife. In *Antologia Pernambucana de folclore*. Recife: Massangana, 1988. p.101-129.

PEREIRA DA COSTA, Francisco. *Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo público Estadual, 1974.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 nov. 2005.

PUNTONI, Pedro. *A guerra dos bárbaros: povos indígenas e a colonização do Sertão Nordeste do Brasil*. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2002.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. Recife: Massangana, 1986.

SALLES, Sandro Guimarães de. *Revista antropológicas*, ano 8, volume 15, n. 1, p. 99-122, 2004.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.