

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

Título: Batuque de Umbigada Paulista: Memória Familiar e Educação Não-Formal no âmbito da Cultura Afro-Brasileira

Autor: Claudete de Sousa Nogueira

Orientador: Profª Drª Olga Rodrigues de Moraes von Simson

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Claudete de Sousa Nogueira e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 26/02/09

Assinatura:

Olga R. de Moraes von Simson

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

Marquês Brandini Park

Paulo Roberto

Luiza Maria Mendes de Gusmão

Olga von Simson

ano
2009

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/ UNICAMP**

<p>Nogueira, Claudete de Sousa.</p> <p>N689b Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não - formal no âmbito da cultura afro-brasileira / Claudete de Sousa Nogueira. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p>Orientador : Olga Rodrigues de Moraes von Simson.</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.</p> <p>1. Cultura popular. 2. Família. 3. Memória. 4. História oral. 5. Educação não-formal. I. Simson, Olga Rodrigues de Moraes von. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.</p> <p>09-008/BFE</p>
--

Título em inglês : Batuque of Umbigada from the interior of the state of São Paulo: familiar memory and no-formal education in the ambit of the afro- brazilian culture

Keywords : Popular culture, Family Memory, Oral history, Education non-formal

Área de concentração : Ciências Sociais na Educação

Titulação : Doutora em Educação

Banca examinadora : Prof^a. Dr^a. Olga Rodrigues de Moraes von sSmson (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Neusa Maria Mendes de Gusmão

Prof^a. Dr^a. Margareth Brandini Park

Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Prof^a. Dr^a. Irene Maria Ferreira Barbosa

Data da defesa: 26/02/2009

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : amauri.claudete@iq.com.br

Dedicação especial à minha mãe Maria Benedita de Almeida Sousa e ao meu pai Roque de Sousa (in memorian), pela luta e dedicação ;

Ao meu esposo Amauri Tadeu Barbosa Nogueira, com quem divido minhas alegrias e angústias, pelo apoio e compreensão;

Aos meus filhos Mariane Cristina e Pedro Lucas que me fazem sentir eterna, dando novo sentido a minha vida ;

Aos meus irmãos Maria do Carmo, Célia, Sueli (in memorian), Gerson e Adilson, pela força e companheirismo;

Dedico ainda especialmente

À minha Avó Rosária (in memorian) guardiã da memória da família.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças a colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Manifesto minha gratidão a todas elas e de forma particular:

A Orientadora Professora Dr^a Olga Rodrigues de Moraes von Simson, pela competência e seriedade nos encontros de orientação, e ensinamentos que levo para toda vida.

Aos Professores que constituíram a banca de qualificação, contribuindo teórico-metodologicamente no desenvolvimento da pesquisa: Prof^a Dr^a Neusa Mendes de Gusmão, Prof^a Dr^a Margareth Brandini Park e Prof. Dr. Jaime Pacheco;

A minha irmã Prof^a Dr^a Maria do Carmo de Sousa pelas leituras críticas e pelos comentários e sugestões;

Ao meu irmão Prof. Dr. Gerson de Sousa pelas conversas e opiniões sobre o texto;

Aos Amigos do Museu Republicano de Itu

Aos batuqueiros e batuqueiras que abriram suas casas e rememoraram comigo nossas alegrias e angústias enquanto negros;

A Neide Sônia pela revisão final;

Aos funcionários do Departamento de Pós-graduação da Faculdade de Educação;

A CAPES pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar o processo de identificação e transmissão de saberes a partir de uma prática cultural negra presente no interior paulista, o batuque de umbigada. Para o desenvolvimento da pesquisa foram eleitos alguns elementos que serviram como categoria de análise entre as quais a memória familiar, a oralidade e as experiências educacionais fatores fundamentais para a compreensão desse contexto que envolve a cultura afro brasileira. Buscamos assim, reconstituir o processo de criação e de transformação dessa prática cultural, destacando também as novas perspectivas de transmissão de saberes, marcada pela Educação Não-Formal. O batuque de umbigada, também conhecido como tambu ou caiumba é uma manifestação cultural trazida para o Brasil pelos escravos de origem bantu e faz-se presente atualmente em algumas cidades do interior paulista (Piracicaba, Capivari e Tietê) Esta pesquisa buscou compreender por meio dos depoimentos orais e da observação o sentido que essa manifestação tem para o grupo que a mantém.

Palavras chave: Batuque de Umbigada; Memória Familiar; Oralidade; Educação Não-Formal; Cultura Afro-Brasileira

ABSTRACT

This research has how objective to investigate the process of identification and transmission of knowledge from a black cultural practice in the interior of São Paulo, the Batuque of Umbigada. For development of the research were chosen some elements that served how category of analysis like the familiar memory, the orality and the educational experiences are basic factors for comprehension of this context that involves the Afro Brazilian Culture. We searched for reconstitute the process of creation and transformation of this cultural practice emphasizing also the new perspective of transmission of knowledge, marked by the non-formal education. The Batuque of Umbigada, also known like tambu or caiumba is a cultural expression brought to Brazil by the slaves from bantu birthplace and it's present nowadays in some towns from the interior from São Paulo (Piracicaba, Capivari and Tietê). This research looked for understanding through oral testimony and observation the meaning that this expression has for the group that supports it.

Key words: Batuque of Umbigada; Familiar Memory; Orality; Non-Formal Education; Afro Brazilian Culture.

SUMÁRIO

Introdução	01
Trajectoria, Memórias, Percursos.....	01
A proposta da Pesquisa.....	06
Problematizando a pesquisa.....	11
Caminhos seguidos: a pesquisa de Campo.....	16
Capítulo 1 - Tietê, Piracicaba e Capivari: da Cultura Popular às transformações sócio-culturais na sociedade contemporânea	23
1.1. O batuque de antigamente: do terreiro das senzalas às ruas da periferia.....	25
1.2. Os herdeiros da tradição e os novos batuqueiros: reflexos dos “novos tempos”.....	32
1.3. Portraits dos depoentes.....	38
Capítulo 2 - O Samba de Umbigada Paulista: criação e transformação de uma Cultura	51
2.1. Rememorando as origens: um retorno à África e aos tempos da escravidão.....	53
2.2. O batuque nas fazendas, nas vilas e nas periferias: a formação dos territórios negros.....	66
2.3. Da repressão legalizada ao reconhecimento público.....	76
2.4. Da representação das experiências vividas: o que pensam os batuqueiros.....	82
Capítulo 3 - Boca de Mestre, Ouvido de Aprendiz: Oralidade e Educação Não-Formal na transmissão de saberes	87
3.1. O Educar na Tradição Oral.....	88
3.2. Observar e ouvir: o processo de aprendizagem.....	97
3.3. Lembranças dos velhos mestres do batuque.....	101
3.4. Educação não-formal: a inserção da criança no batuque de umbigada.....	105

Capítulo 4 - Mulheres, Memórias e Batuque : a presença feminina no processo de transmissão de saberes.....	114
4.1. A mulher no batuque de umbigada: de mãe para filhos.....	117
4.2. A mulher no batuque de umbigada: a(des) construção de uma imagem.....	127
4.3. A mulher tocando e cantando no batuque de umbigada: a transformação da tradição.....	133
Considerações Finais.....	139
Bibliografia.....	146

História para Ninar Cassul-Buanga
(com acompanhamento de marimbas)

*Um dia, Cassul-Buanga, alguns chegaram:
A pólvora no peito, uma bússola nos olhos
E as caras inóspitas vestidas de papel.*

*Vieram numa nau de velas caras,
Bordadas de Cifrões.
Suas mãos eram de ferro
E falavam um dialeto
De medo e ignorância.*

*E fomos.
Amontoados, confundidos, fundidos, estupefatos
Nossas dignidades eram dadas mar atrás
Aos peixes.*

*Chegamos:
Nosso suor foi doce sumo de suas canas
-nós bagaços
Nosso sangue eram as gotas de seu café
-nós borras pretas.
Nossas carapinhas eram nuvens de algodão,
Branças,
Como nossas negras dignidades
Dadas aos peixes.
Nossas mãos eram sua mão-de-obra
Mas vivemos, Cassul. E cantamos um blue!
E na roda um samba
De roda
Dançamos.
Nossos corpos tensos*

*Nossos corpos densos
Venceram quase todas as competições.
Nossos poemas formaram um grande rio.
E amamos e nos demos.
E nos demos e amamos.
E de nós fêz-se um mundo.*

*Hoje, Cassul, nossas mulheres
-os negros ventres de veludo-
Manufaturam, de paina, de faina
Os travesseiros
Onde nossos filhos,
Meninos como você, Cassul-Buanga,
Hão de sonhar um sonho tão bonito...
Porque Zâmbi mandou.*

E está escrito.

(Extraído de LOPES, Nei. Incursões sobre a pele. Rio de Janeiro, Artium, 1996.)

Introdução

“[...] a identidade nunca existe a priori, nunca é um produto acabado; sempre é apenas o processo problemático de acesso de uma imagem de totalidade”(BHABHA,1998: 85)

Muitos amigos que leram o manuscrito mostraram-se surpresos. Como é que a memória de um homem de mais de oitenta anos é capaz de reconstituir tantas coisas e, principalmente, com tal minúcia de detalhes? É que a memória das pessoas de minha geração, sobretudo a dos povos de tradição oral, que não podiam apoiar-se na escrita, é de uma fidelidade e de uma precisão prodigiosa. Desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. (HAMPATÉ-BA,2003)

I. Trajetória, Memórias, Percursos...

Refletir sobre os motivos que me levaram à escolha da temática da pesquisa significa um olhar para a minha história de vida, o que me leva a rememorar minhas ações, opções e valores. Para isso, faz-se necessário trazer à tona as lembranças de minha trajetória, mais especificamente, aspectos que envolvem o convívio familiar. Essas lembranças, como define Halbwachs (1990:71), são “reconstruções do passado com ajuda dos dados emprestados do presente”. Nesse sentido, o fato de ser uma pesquisadora negra, antes de tudo, faz com que as interpretações dessa trajetória tenham significados e sentidos específicos.

Recorro aqui à definição de trajetória de vida utilizada por Bourdieu (1996:189) como “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente – ou mesmo grupo -, em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes”. Essa trajetória de vida é, segundo Kofes (2001:24), comparada a um itinerário no qual são privilegiados o caminho e o percurso.

Privilegiar nesse percurso a reminiscência de uma memória familiar é, também, uma tentativa de buscar respostas a algumas das questões desta pesquisa, que busca compreender a construção de um processo de identificação a partir da transmissão de uma prática cultural.

Meu interesse pela temática surge das experiências adquiridas no cotidiano e da convivência com um grupo familiar que é, primordialmente, espaço de ritualizações e de construção simbólica.

O universo da cultura afro-brasileira fez parte de minha trajetória, desde a infância marcada pelos encontros familiares em que se misturavam festas, orações, cantorias, danças e variadas comidas. As constantes idas às procissões de São Benedito, em Itu, local de encontro dos grupos negros da região, os almoços familiares recheados por batucadas, samba e danças foram momentos importantes, propiciando um processo de aprendizado e de sensibilização para perceber a importância das tradições para o fortalecimento familiar.

Com a experiência acadêmica, tive oportunidade de conhecer melhor as pesquisas referentes à temática da diversidade cultural e aos sentidos de pertencimento e de identidade. A partir dessa nova etapa, tive os primeiros contatos com os movimentos sociais ligados à questão negra, o que me possibilitou um olhar mais crítico sobre a realidade em que estava inserida. Participei de muitos debates e de muitas reflexões sobre a questão das relações raciais na sociedade brasileira, o que me fez assumir um discurso e me colocar como uma militante contra o racismo.

Ao mesmo tempo, a militância no movimento negro motivou-me a cursar a Graduação em História - Licenciatura Plena, no período de 1987 a 1990, na Universidade de Sorocaba. Queria, naquele momento, compreender o processo histórico brasileiro, entender as desigualdades sociais e raciais existentes em nosso contexto, além da

perspectiva de, na prática, como professora de História, poder contribuir para o processo de construção de cidadãos críticos e com uma auto-estima mais elevada.

Durante os três anos da Graduação, lecionei em Escolas Estaduais nas séries iniciais, tendo a oportunidade de incluir em minha experiência docente a preocupação em articular a questão das relações raciais com o currículo e o cotidiano escolar. Percebia, então, a necessidade da reflexão e do posicionamento de professores e gestores sobre o preconceito e a discriminação racial. Procurava constantemente, ainda que de forma pouco expressiva, envolver meus colegas de trabalho nesse debate.

Enquanto isso, as disciplinas cursadas no Curso de Graduação, as freqüentes idas a bibliotecas, as participações em Encontros, Seminários e Congressos permitiam cada vez mais um aprofundamento na minha formação intelectual, o que me fazia buscar nas leituras, nos textos indicados e nos debates em sala de aula as respostas para minhas angústias.

Os debates e a militância fizeram-me tomar contato com a discussão acadêmica sobre a temática racial, a partir dos estudos históricos sobre a escravidão no Brasil, o que me possibilitou refletir sobre a condição do negro no período anterior e pós-abolição e também sobre as relações de alteridade constituídas entre brancos e negros.

Na perspectiva de elaborar um projeto para a Dissertação de Mestrado, me envolvi, na prática, com a pesquisa em História e com temas ligados às relações raciais, à cultura afro-brasileira e às redes de poder. Comecei a ter contato com a documentação existente no Museu Republicano Convenção de Itu e a me interessar cada vez mais pela documentação primária e pela produção acadêmica sobre o tema. As noções de identidade, de resistências e de cultura foram despertando em mim uma consciência enquanto sujeito social, participante de uma sociedade que se transforma constantemente. Fui percebendo, ainda, a

importância de assumir uma postura pedagógica frente às diversidades existentes em nosso cotidiano.

Em 1996, ingressei no Mestrado em História da Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Campus de Franca. Passei a ter contato com uma excelente equipe de professores, prosseguindo na discussão do tema e aprofundando-o à luz da ciência e do rigor que a Academia exige. Tudo isso resultou na Dissertação intitulada “Formas de ações e resistência dos escravos na região de Itu (1850-1888)”, com a orientação do Professor Dr. Ivan Aparecido Manoel.

A pesquisa teve por objetivo evidenciar o caráter político dos atos dos escravos como resultado dos embates e das relações cotidianas entre eles e seus senhores. Busquei compreender a ação cotidiana dos escravos na região de Itu em fins do século XIX, no sentido de encontrar caminhos para entender os limites, as reações e os conflitos da sociedade escravista.

Parti do pressuposto inicial de que as redes de poder constituídas na sociedade escravista brasileira tornaram-se preponderantes na política de dominação dos senhores, fazendo com que os escravos e libertos estivessem constantemente vigiados, passíveis de perseguições e de denúncias.

Ao analisar o escravo enquanto sujeito capaz de criar condições políticas, a pesquisa destacou as diversas maneiras como os escravos reagiam à sua condição, seguindo caminhos que iam além da mera revolta ou insubordinação. Essas ações demonstram como os escravos articulavam suas próprias concepções de liberdade, fazendo valer muitas vezes seus “interesses”, a despeito dos direitos de seus senhores. Em muitos casos, voltavam-se para a Justiça constituída, recorrendo às delegacias das cidades para conseguirem a liberdade ou negociar as condições de sobrevivência, mesmo que dentro dos limites da lei.

O recorte teórico tinha como referência os estudos sobre a escravidão produzidos a partir da década de 1980, os quais questionaram a tese da anomia social e romperam com a oposição entre acomodação e resistência. Essas pesquisas passaram a investigar a multiplicidade das experiências negras sob o escravismo, buscando as visões escravas da escravidão e da liberdade, demonstrando como aqueles que estiveram submetidos ao cativeiro tinham valores e projetos diferentes dos de seus senhores, e como lutaram por eles das mais variadas formas. Assim, destacam-se os processos de construção de alternativas de vida, as conquistas de pequenos espaços de autonomia econômica, social e cultural, e as análises de como as ações, individuais ou coletivas, transformaram as relações de dominação a que estavam submetidos os escravos.

Como resultado da pesquisa, constatei que, na região de Itu, as ações dos escravos, isoladas ou coletivas, interferiram diretamente nas decisões políticas, abalando a força das autoridades locais.

Após a defesa da Dissertação de Mestrado, as circunstâncias teórico/metodológicas da pesquisa favoreceram as oportunidades de enriquecer minha formação acadêmica e a experiência profissional. As participações em cursos, palestras e seminários contribuíram para que conciliasse a teoria com a prática docente na medida em que as experiências dos alunos faziam parte dos conteúdos trabalhados e procuravam dialogar com a diversidade existente em nossa sociedade, levando-se em conta as possibilidades de interferência. Além disso, ao dar início à atividade docente em cursos de Graduação, tive a oportunidade de acompanhar projetos, de organizar eventos e grupos de estudos, assim como de conhecer e entender as especificidades da diversidade cultural brasileira.

A proposta da Pesquisa

O interesse pelas tradições afro-brasileiras existentes na região proporcionou um início de um trabalho que tinha como objetivo registrar os depoimentos dos antigos participantes do samba de roda ou samba de terreiro em Itu¹, assim como levantar a história dos clubes negros da região.²

A busca de informações e aprendizado levou-me a refletir sobre a influência dos povos africanos que para cá vieram escravizados e se tornaram guardiões e guardiãs responsáveis por recriar a memória dos atos de seus antepassados, ressignificando (mudando e transformando) a vida nos diferentes contextos que habitaram. Utilizando-se freqüentemente das narrativas orais, esses povos conseguiram expressar seus hábitos e valores nos espaços familiares, religiosos e comunitários. Todo esse patrimônio está no corpo e na mente das pessoas, onde quer que elas estejam.

Nesse momento, de redescobertas das criações e recriações culturais afro-brasileiras, e fundamentando-me em teorias que buscavam compreender a diversidade construída ao longo do processo histórico, nas relações sociais e de poder, surge essa proposta de pesquisa. Compreender o processo de identificação e memória a partir de uma prática cultural negra é, acima de tudo, buscar entender um processo educativo que envolve transmissão de saberes, o que contribui para que os sujeitos participantes possam construir – ou muitas vezes reconstruir - uma identificação por meio de uma memória familiar (com) partilhada, ou seja, uma construção do conhecimento convivida.

¹ Dança tradicional encontrada na cidade de Itu até meados da década de 1950. Conhecida como samba, samba da negrada, samba dos negros ou samba de terreiro, essa dança fazia parte das cerimônias religiosas e profanas que os grupos negros dedicavam a São Benedito e em homenagem à princesa Isabel, pela passagem do dia da libertação dos escravos. Até a década de 40, a umbigada estava presente nas coreografias, sendo aos poucos substituída por simples gestos coreográficos.

² A pesquisa tinha como objetivo reconstituir a História dos Clubes negros das Cidades de Salto (Clube José do Patrocínio) e de Itu (o 21 de abril e o Fuzileiros).

Para tanto, definimos, como sujeitos da pesquisa, grupos familiares negros que se estabeleceram em um contexto no qual as relações sociais exigem constantemente a reafirmação das diferenças. O interior paulista passou a ser o universo da investigação por apresentar características desse contexto, além de ser palco de uma prática que constitui a herança cultural negra paulista: o batuque de umbigada, atualmente realizado em Tietê, Capivari e Piracicaba.

O batuque de umbigada, também conhecido como tambu ou caiumba, é uma manifestação cultural trazida para o Brasil pelos escravos de origem bantu. Com seus instrumentos como o Tambu, uma espécie de tambor feito de tronco oco de árvore; quinzengue, um tambor mais agudo que faz a marcação rítmica do tambu e nele se apóia; as matracas, que são os paus que batem no tambu do lado oposto do couro; guaiás ou chocalhos de metal em forma de cones ligados, essa manifestação conseguiu se manter através do tempo, passando de geração para geração.

Na característica da dança, homens e mulheres formam duas fileiras que se defrontam, encontram-se no centro do salão, fazendo passos variados e terminam com a umbigada.

Atualmente as cidades de Tietê, Capivari e Piracicaba continuam sendo espaços dessas manifestações. O Treze de Maio em Piracicaba, o Sábado de Aleluia em Capivari e a Festa de São Benedito em Tietê são algumas das ocasiões em que passado e presente se confundem na dança de umbigada, nos reaquecimentos dos tambores ao calor da fogueira, nos longos versos improvisados em que homens e mulheres, jovens e velhos (re) vivem um ritual que o tempo não conseguiu apagar.

A umbigada, que é característica do batuque paulista, também aparece no Jongo ou caxambu³, no semba⁴, no samba-de-roda ou de terreiro, no tambor-de-crioula⁵, no lundu⁶, na pernada⁷, no coco⁸, no samba campineiro ou de bumbo⁹ entre outras danças trazidas pelos africanos ou transformadas aqui pelos negros escravizados. Em algumas dessas danças o choque de umbigos foi substituído pelos gestos, pelos chapéus, pelos lenços, pelos bumbos. No entanto, as características comuns, como os mitos, os símbolos, seus rituais e mistérios trazem essas danças para um mesmo campo: o das “danças de umbigada”

No interior do Estado de São Paulo as manifestações afro-brasileiras, de uma forma geral, misturaram-se também com a cultura *caipira*, tornando-se espaços marcados pela reelaboração de símbolos, sincretismos e mestiçagens. O modo de vida caipira é

³ Manifestação cultural, originalmente rural, oriunda das relações de sociabilidade dos escravos. É encontrado no Vale do Paraíba, na Zona da Mata Mineira, no Norte Fluminense, no Litoral Sul Capixaba e do Litoral Norte Paulista, regiões que receberam as últimas levas de escravos que chegaram ao Brasil. É composto por uma dança ritual e por um discurso falado ou cantado chamado ponto. Para dançar, os jongueiros se dispõem numa roda formada por homens e mulheres. Os dançarinos, fazendo um balancê de dois ou três passos, se viram à direita e à esquerda, simulando um abraço ou umbigada.

⁴ Ritmo musical tradicional de Angola, também conhecido como umbigada. Muito parecido com o samba.

⁵ O Tambor da Crioula é uma das danças afro-brasileiras mais recorrentes no Maranhão, sendo caracterizada pela presença da umbigada, que recebe o nome de “punga”. Desenvolvida apenas por mulheres em formação circular, a coreografia é executada de forma individual e consta de sapateios e requebros voluptuosos, com todo o corpo, terminando com a “punga”, batida no abdômen de outro participante da roda. A punga é uma forma de convite para que outra dançarina assumira a evolução no centro da roda. Os cantos são repetitivos, à semelhança de estribilho.

⁶ Dança de origem africana, assim como seu canto, trazida pelos escravos bantos. O lundu, muitas vezes dançado em roda, recebe o nome de umbigada.

⁷ Pernada é uma luta com os pés e a ginga do corpo, comum nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Na capital paulista era chamada de tiririca; no interior de jogo da rasteira ou pernada. No Rio de Janeiro, brincadeiras similares eram chamadas de cangapé, canga d'água, samba duro, samba de roda, samba de plantar ou batucada. É também considerada uma variante do samba de umbigada, pois consistia em uma roda com o canto responsorial e palmas dos participantes, onde a umbigada era substituída pela pernada, golpe com a perna visando derrubar o parceiro, o qual, se conseguisse se manter de pé, ganhava o direito de aplicar a próxima pernada no parceiro que escolhesse.

⁸ Dança de roda acompanhada de cantoria e executada em pares, fileiras ou círculos durante festas populares do litoral e do sertão nordestino. Recebe várias nomenclaturas diferentes, como *coco-de-roda*, *coco-de-embolada*, *coco-de-praia*, *coco-do-sertão*, *coco-de-umbigada*, e ainda outros o nominam com o instrumento mais característico da região em que é desenvolvido, como *coco-de-ganzá* e *coco de zambê*. Cada grupo recria a dança e a transforma ao gosto da população local. Embora receba várias denominações, todas elas têm a umbigada como principal característica. Existe até o coco de desafio, dançado geralmente apenas por homens em um grande desafio de agilidade, força e ritmo.

⁹ Dança típica do estado de São Paulo, com grande expressividade em Campinas, Bom Jesus de Pirapora, Santana do Parnaíba e Tietê. Conhecido também como samba de roda ou samba campineiro, surgiu nas áreas rurais na metade do séc. XIX, pelos afro-descendentes do oeste paulista, e aos poucos migrou para as áreas urbanas das cidades. A umbigada, proibida nas fazendas do interior paulista por sua sensualidade, aos poucos foi sendo substituída, passando o bumbo e o corpo de dançarinos a fazer as vezes de dois ventres se batendo.

caracterizado por uma sociabilidade fundada nas relações familiares, na vizinhança e em unidades sociais, como os arraiais, bairros ou vilas.

Assim, a relação entre as manifestações culturais negras com essa vivência caipira possibilita entendê-las como parte de um mesmo complexo. Além disso, a ampliação desse campo se apresenta na região vinculada, principalmente, às relações de dominação com padrões personalistas, à vida religiosa marcada por ritos do catolicismo, por festas e comemorações dos santos de sua devoção, e a uma forte tradição oral. Essas características estão expressas nas modas de viola, nos sambas e batuques rurais, nos cateretês, cururus, cocos etc. (WISSEMBACH, 1998)

No universo da pesquisa, isto é, na região onde se localizam as cidades de Piracicaba, Capivari e Tietê, é bastante freqüente encontrar batuqueiros que são também cururueiros. O Cururu é o repente, o desafio trovado ao som de violas, característico das cidades do médio Tietê. Concebido como dança de roda na zona rural da região, tem sua tradição vinculada a motivos religiosos e foi levado pela primeira vez ao público urbano como espetáculo, em 1910, com Cornélio Pires.¹⁰(www.violatropeira.com.br/cururu.htm).

Outra dança que se mescla ao batuque de umbigada nessas cidades do interior paulista é o samba lenço. Manifestação que guarda traços próximos ao jongo e ao batuque e por muitos considerados seus antecessores, traz como principais elementos o uso de um lenço, seu adorno mais característico, e a devoção familiar do grupo a São Benedito. Na estrutura das danças, ficam homens de um lado e mulheres do outro, cada um com seu lenço respondendo à entoada dos cantadores. No enredo das letras, destacam-se temas cotidianos e pequenas crônicas de acontecimentos locais: homenagens, sátiras, romance.

¹⁰ Cornélio Pires, nascido em Tietê/SP, jornalista, escritor e folclorista, foi um importante etnógrafo da cultura caipira.

Tudo embalado na levada de instrumentos de percussão, como o pandeiro, a caixa e o chacoalho – geralmente artesanais. (www.violatropeira.com.br/cururu.htm)

Assim, dispersas no tempo e no espaço, mesmo mantendo os gestos parecidos, essas danças desafiam a imaginação de quem as observa, por suas características ao mesmo tempo diversas. O choque de umbigo de um casal no batuque paulista e o choque de umbigo de duas mulheres no Tambor de crioula do Maranhão representam os mesmos gestos? A substituição da umbigada por cumprimentos com chapéus ou lenços, como aparece atualmente no jongo ou no samba lenço, é resultado da pressão moral da sociedade burguesa? Essas, entre outras questões, ainda despertam interesses a quem se propõe pesquisá-las.

Não se trata, aqui, de responder a essas questões, mas sim de contribuir para o aprofundamento do estudo dessa manifestação e de sua especificidade regional, neste caso um contexto que poderíamos denominar “afro-paulista”. Nesse sentido, compartilho com a observação de Travassos (2004) ao ressaltar a necessidade de uma cartografia ampliada das danças de umbigadas: “Muito falada e muito executada, a umbigada é menos conhecida do que parece.” (p.229)

A presente pesquisa tem como objetivo geral compreender o processo de identificação e transmissão de saberes a partir de uma prática cultural negra da região, o batuque de umbigada. Dentre os objetivos específicos, encontram-se a reconstrução do processo de criação e de transformação dessa prática, procurando entendê-la enquanto espaço de resignificação cultural.

Problematizando a pesquisa

Para investigar o universo dessas chamadas “danças de umbigada”, foi necessário considerar os múltiplos sentidos e apropriações adquiridos no decorrer do tempo, nos mais variados contextos. Para tanto, a noção de campo, de Bourdieu(1989) , torna-se uma referência interessante, pois se trata de um espaço em que os sujeitos envolvidos adquirem, por meio do poder simbólico, um saber especializado.

Para Bourdieu (1989), a sociedade está dividida em micro campos hierarquizados, em que agentes e instituições encontram-se em espaços sociais que se confrontam, competem entre si na busca de conquistar melhores posições e na manutenção das mesmas. Cada campo possui suas regras, cabendo ao agente ou à instituição dominar seus códigos e regras pré-existentes no interior de cada um. O sucesso, para os concorrentes, se dá a partir da capacidade de acumular o capital específico exigido em cada campo.

Bourdieu (1989) parte da noção de que o capital econômico (dinheiro) é tão importante quanto o capital cultural (diploma) ou capital social (relacionamentos). A sociedade é o lugar de mercado, mas também de trocas simbólicas em que prevalecem os estilos de vida numa sociedade estratificada por meio de suas palavras, práticas, imagens e apropriações dos bens de consumo.

Para o autor, o sistema capitalista proporciona uma mobilidade social que permite aos seus concorrentes participar dos mais variados campos sociais em uma sociedade fragmentada, pois em cada campo desejado encontram-se regras pré-estabelecidas, espaços hierarquizados, com seus capitais específicos, que determinam a reprodução social e sua permanência, sua ascensão e até mesmo sua exclusão.

Na estrutura objetiva do campo (hierarquia de posições, tradições, instituições e história), os indivíduos adquirem um corpo de disposições que lhes permite agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura : o habitus. Desta forma, o habitus funciona como uma força conservadora no interior da ordem social.

Partindo desses pressupostos, percebi que o campo das danças de umbigada permite visualizar um conjunto de normas, valores e rituais que servem de base para a construção de uma memória e um processo de identificação. Com seus rituais e símbolos, seus segredos e linguagens específicas, essa manifestação cultural faz parte da diáspora negra e foi recriada em terras brasileiras. Seus agentes se enfrentam constantemente pela distribuição de um capital específico acumulado em tempos passados.

O campo das danças de umbigada é organizado em um sistema que envolve as relações entre os herdeiros da tradição, que se autodenominam detentores do conhecimento da dança e portadores dos bens simbólicos, e os novos batuqueiros, que vão adquirindo o capital cultural em uma relação tensa, conflituosa, no processo de identificação.

Aqui também é utilizado o conceito de diáspora concebido¹¹ por Paul Gilroy (2001), que ressalta a importância de se compreender esse fenômeno não como uma forma simples de dispersão catastrófica do negro, mas como um processo que redefine a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Sob a idéia-chave da diáspora, nós poderemos então ver “as formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem”(p.25)

O autor propõe uma maneira transnacional de refletir sobre a experiência negra no mundo, destacando o intenso intercâmbio entre as comunidades negras, dos dois lados do

¹¹ O autor importa esse conceito de fontes judaicas e o aplica nas análises política e histórica do negro.

Atlântico, entre os séculos XVIII e XIX. Essas relações estabelecidas pela diáspora possibilitaram a formação de um circuito comunicativo que extrapola as fronteiras étnicas do Estado-Nação, permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais. No entanto, isso envolve a difícil tarefa de: “tentar compreender a reprodução das tradições culturais, não na transmissão tranqüila de uma essência fixa ao longo do tempo, mas nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo contemporâneo.” (Gilroy, 2001: 208).

Compreender a história do Atlântico Negro, isto é, a diáspora dos negros africanos é compreender as instabilidades e transformações das identidades com suas características dinâmicas, que estão sempre sendo refeitas.(Gilroy,2001)

Nessa direção, a análise elaborada por Stuart Hall sobre a cultura popular negra na atualidade nos ajuda a refletir sobre as instabilidades e transformações que envolvem as tradições culturais diaspóricas. Isso nos remete a uma questão, já elaborada por Hall(2003): Que negro é esse na cultura negra? Para o autor, cada momento tem sua especificidade histórica e, embora esses momentos apresentem semelhanças e continuidades, nunca são os mesmos. É essa combinação do que é semelhante e diferente que definirá não só a especificidade do momento como também a especificidade da questão e, portanto, “as estratégias políticas com as quais se tenta intervir na cultura popular, bem como com a forma e o estilo da teoria e crítica cultural que precisam acompanhar essa combinação” .(p.335)

Stuart Hall (2003), baseado nos escritos de Cornel West¹², estabelece três eixos para entendermos o momento de se colocar a questão da cultura popular negra: “ O primeiro é o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura (a Europa enquanto sujeito universal da cultura); o segundo é o surgimento dos EUA como potência mundial e, conseqüentemente, como centro de produção e circulação global de cultura; e o terceiro, a descolonização do Terceiro Mundo, marcado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas “(pp.335-336) O autor considera o momento de descentramento e/ou deslocamento como um contexto que representa uma abertura para novos espaços de contestação, resultado "de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político"(Hall, 2003:338)

Ao se referir à cultura popular negra, Hall (2003) a conceitua como:

”Um espaço contraditório e de constante contestação, não podendo ser reduzida aos termos das simples ‘oposições binárias’ habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, autêntico versus inautêntico, experimental versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem posições a serem conquistadas na cultura popular”.(p. 341-342)

O autor conclui que a cultura negra não existe em sua forma pura, mas representa o que o moderno é, ou seja, “uma estética diaspórica com suas estratégias dialógicas e suas formas híbridas formadas a partir da história, das mudanças e das intervenções políticas.” (Hall, 2003:343)

¹² WEST,C. *The new Cultural Politics of difference*. In: RAJCKMAN, L. (org.). *The identity in question*. Londres e Nova York: Routledge, 1995. p. 147-171.

Esse hibridismo é caracterizado como um processo de tradução cultural que nunca se completa, que permanece sempre indefinido. Hall (2003), observando as formações de identidades de grupos que foram dispersos de sua terra, ressalta:

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades.(P.88)

Desta forma, ao analisar essas manifestações ligadas às danças de umbigada, levamos em conta esse processo de instabilidade, em que as identidades mudam ao mesmo tempo que se transformam conforme o contexto espaço-temporal ou o modo como os sujeitos são conhecidos ou reconhecidos. Adoto, aqui, o conceito de identificação considerado um processo em que as identidades tornam-se plurais, como defende Hall(2003), não fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; essas identidades que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais, cada vez mais comuns num mundo globalizado.

No Brasil, essa produção cultural, recriada pelos negros da diáspora e mantida e transformada pelos seus descendentes, sempre exerceu grande influência na construção identitária dos sujeitos classificados como negros. Nesse contexto, como afirma Nilma Gomes (2003), a cultura negra:

[...] orienta e traz inspiração para os negros da diáspora. Sempre sob formas diferentes, essa herança está entre nós (e em nós) e se objetiva na história, nos costumes, nas ondas musicais, nas crenças, nas narrativas, nas histórias contadas pelas mães e pais/*griôts*, nas lendas, nos mitos, nos saberes acumulados, na medicina, na arte afro-brasileira, na estética, no corpo. (p.79)

Portanto, ganha relevância o estudo do batuque de umbigada, pois este se apresenta como um espaço de ação política local que envolve (re) leituras específicas, jogando com o paradigma da globalização, contexto que se defronta com estratégias de resistência, de sobrevivência e, sobretudo, com a transmissão de saberes.

Assim, pretende-se analisar questões que envolvem temas como cultura, mais especificamente a Cultura afro-brasileira, memória familiar, oralidade, educação e a relação com o processo de identificação. Para trilhar esse caminho, faz-se necessário recorrer a teóricos que contribuem para o aprofundamento das reflexões no campo das Ciências Sociais: Stuart Hall, Paul Gilroy, Clifford Geertz, Michel de Certeau, Nestor Canclini, Maurice Halbwachs, entre outros.

Caminhos seguidos: a pesquisa de Campo

Nas observações de campo durante a pesquisa, muito contribuiu a definição de Clifford Geertz (1978), para quem a cultura e sua análise é uma teia de significados¹³ e que “uma boa interpretação só será possível por meio do estabelecimento das relações, da seleção de informantes, da transcrição de textos, do levantamento de genealogias, do mapeamento de campos etc.”(p.15)

No decorrer da pesquisa, o batuque de umbigada foi concebido como uma teia, em que significados e interpretações são construídos pelo grupo que vivencia essa prática cultural, tornando-se seus intérpretes e transmissores.

Para tanto, optou-se pela análise qualitativa, com observação participante, procedimento realizado com o objetivo de conhecer o grupo e de compreender seu universo

¹³ Clifford Geertz retoma as considerações realizadas por Max Weber.

cultural. O acompanhamento de alguns momentos da vida cotidiana desses batuqueiros e batuqueiras, assim como nos eventos e apresentações feitas pelo grupo, contribuiu para se compreender as relações internas e externas estabelecidas entre eles e com a sociedade mais ampla.

Conforme nos destaca Silva (2000), a observação participante é marcada pelo movimento em que pesquisador e grupo investigado trocam conhecimentos, porém esse movimento pode variar em cada pesquisa, seguindo sua especificidade. O autor destaca as observações feitas em sua pesquisa envolvendo as comunidades religiosas afro-brasileiras e o incentivo que estas oferecem aos pesquisadores para que se tornem um membro do grupo, para que atuem nos quadros organizacionais e religiosos dos terreiros: “Aos olhos do grupo religioso, o antropólogo deve, portanto, ‘participar’ do sistema religioso para poder ‘entender’ os significados da religião” (p.288)

Percebi, também, a possibilidade de aproximação e de integração com o grupo durante a permanência nos rituais, nas apresentações públicas e nas residências dos batuqueiros, realizando observação participante e coleta de depoimentos. A convivência com o grupo proporcionou compartilhar de vários momentos, como a participação nas danças de umbigada, na música e na refeição comunitária, a canja servida após as apresentações, entre outros.

Dentre as técnicas utilizadas para desenvolver esta pesquisa, o diário de campo passou a ser um instrumento fundamental, já que se transformou em um espaço de registro das atividades, contendo as observações, indagações e dúvidas surgidas no processo da pesquisa. A utilização do diário de campo serviu como complemento das informações captadas pela coleta de depoimentos, contribuindo para entender os acontecimentos e coletar informações e conversas informais no campo da pesquisa.

Nesta perspectiva, a opção pela História Oral, enquanto metodologia da pesquisa, possibilitou levantar aspectos das experiências cotidianas do grupo até então esquecido ou pouco estudado pela chamada História Oficial. Por meio da coleta de depoimentos orais e entrevistas coletivas com grupos familiares, buscava trazer o que a memória guarda sobre as experiências vividas e a ancestralidade. Olga von Simson (1991) destaca essa importância ao relatar sua metodologia na pesquisa que reconstituiu a memória do carnaval de São Paulo:

“[...] ouvindo narrativas de dezenas de velhos foliões e reunindo documentos, pistas, indicações provenientes das mais variadas fontes, muitas vezes tivemos a certeza de que não estávamos construindo sozinhos o conhecimento sobre o carnaval popular. Frequentemente, no fim dos relatos, ao direcionar a narrativa para fatos específicos, visando a reconstruir a história das agremiações carnavalescas, os entrevistados nos diziam: ‘Ah, agora é que estou entendendo este ou aquele aspecto do folgado’. Ou: ‘Puxa, você está me fazendo lembrar de coisas tão antigas que eu já nem sabia que tinha na memória’.” (p.16)

Dentro deste contexto, a História Oral possibilita a retomada de vozes que há muito tempo ficaram silenciadas por opressões históricas. Assim, ao optar pela coleta de depoimentos orais e história de vida, enquanto metodologia de pesquisa, compartilho com Queiroz (1988) que a define como “relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstruir os conhecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu”. (p.20).

A retomada da História Oral no último quartel do século XX abriu a possibilidade de ir além da chamada história oficial. Nos relatos de grupos que até então estavam quase “excluídos” dessa história, aceita e defendida pelos grupos dominantes, podem se conhecer histórias muitas vezes esquecidas ou ignoradas pelos estudiosos, que se referem a contingentes subjugados ou dominados. As chamadas memórias subterrâneas existentes em nossa sociedade, por divergirem da memória coletiva, ficam relegadas ao esquecimento,

manifestando-se em situação de conflito ou quando se cria espaço para sua emergência. Esses espaços podem ser abertos pelos pesquisadores da história oral. (POLLAK,1989:6)

No âmbito da História Oral, a memória é, portanto, um conceito que tem papel fundamental por ser pensada como patrimônio de saberes e de conhecimento, organizado e mantido por grupos ou indivíduos portadores de determinada trajetória de origem. Nesse processo, membros de família ou grupos constituídos transformam-se em guardiões, representando o elo vivo do tempo dos antigos para o tempo dos novos.

Portelli (1997), em suas reflexões sobre a utilidade da memória, alerta para o fato de não se tratar apenas de um depósito passivo, mas também de um processo ativo de criação de significações.

[...] a utilidade específica das fontes orais para o historiador repousa não tanto em suas habilidades de preservar o passado quanto nas muitas mudanças forjadas pela memória. Estas modificações revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico. (p.33)

As fontes imagéticas também desempenharam papel fundamental porque contribuíram para a compreensão do passado, possibilitando o acompanhamento das transformações que envolvem essa manifestação cultural. Os registros fotográficos coletados durante a pesquisa de campo serviram, no decorrer do trabalho, como suporte detonador da memória dos depoentes, além de serem fontes complementares dos dados obtidos. Portanto, vale a observação de Simson (1998) ao se referir à importância das fontes imagéticas em pesquisas que envolvem a questão da memória:

Na pesquisa que temos desenvolvido desde a década de oitenta, essa associação entre imagem e memória vem sendo explorada, permitindo-nos trabalhar com os relatos do passado para recuperação de dados da pesquisa não registrados de outra maneira, assim como elaborar instrumentos de diálogo com as populações estudadas que tem possibilitado avançar no conhecimento da realidade e devolver os resultados finais da pesquisa em linguagem facilmente acessível aos grupos nela envolvidos. (p.21)

Para o desenvolvimento da coleta de depoimentos, optei por uma amostra qualitativa, buscando contemplar as características diferenciadas do grupo, observando faixa etária, gênero e formas de envolvimento com a tradição. Nesse caso, busquei na memória de homens e mulheres batuqueiros as interpretações sobre a manifestação. A seleção dos depoentes obedeceu a alguns critérios, como idade, tempo de moradia na cidade e, principalmente, a participação no batuque.

Assim, foram privilegiados, os depoimentos dos velhos batuqueiros com mais de 60 anos, bem como dos antigos moradores dos bairros com grande concentração de famílias negras das cidades de Tietê, Piracicaba e Capivari. Além disso, ouvi o depoimento de vários batuqueiros e batuqueiras que representam a nova geração, isto é, aqueles que recentemente se envolveram com o tambu. Os depoimentos coletados foram fundamentais por representarem o elo vivo entre o passado e o presente.

Pude observar, nesses depoimentos, o significado e a importância da construção de um processo de identificação no cotidiano de cada um, ou seja, a importância da manutenção e transformação dessa prática cultural na vida dos membros do grupo no convívio em diferentes espaços sociais, seja na comunidade ou fora dela.

A pesquisa foi realizada nas Cidades de Tietê, Piracicaba e Capivari com famílias negras que mantiveram vínculo com a tradição do batuque e/ou fazem parte atualmente dessa prática cultural.

O trabalho de campo foi realizado a partir de 2005, quando dei início às visitas aos velhos batuqueiros de Piracicaba e Capivari com o objetivo de compreender suas trajetórias de vida e a influência do batuque de umbigada no processo de sociabilidade e de convivência do grupo. Participei, também, nos anos de 2006 e 2007, de várias

apresentações feitas pelo grupo, buscando compreender as relações estabelecidas e as diferentes perspectivas.¹⁴

Concomitantemente, procurava nos documentos cartoriais informações complementares sobre a prática do batuque de umbigada na região. Minha preocupação estava voltada ao entendimento da origem e do desenvolvimento dessa prática cultural, dos laços existentes entre essas famílias, enfim, das raízes e dos contatos. Esses documentos foram utilizados como base para a elaboração do roteiro da coleta de depoimentos orais, assim como ponto de apoio no processo do reavivar da memória dos sujeitos participantes da pesquisa.

Para a coleta dos depoimentos, utilizei como suporte a análise de fotografias históricas, salvo-condutos e inventários, visando auxiliar a rememoração dos entrevistados. Também foi utilizado como fonte de pesquisa, o material produzido em CDs e DVDs, organizados pelos diversos grupos interessados em registrar as manifestações negras da região.

Dessa maneira, buscando compreender esse universo cultural que envolve símbolos e diferentes sentidos, a presente tese está dividida em quatro capítulos:

No primeiro, é apresentado um histórico do universo em que se insere atualmente o batuque de umbigada como prática cultural de grupos negros no interior paulista. Contextualizo as cidades de Piracicaba, Tietê e Capivari no universo do quadrilátero do açúcar no período colonial, buscando ressaltar as transformações ocorridas. Aqui é também

¹⁴ No período de janeiro de 2006 a dezembro de 2007 foram acompanhados vários eventos e apresentações feitas pelo grupo, entre eles: Encontro com outros grupos em Pirapora do Bom Jesus, Apresentação no Sesc de Piracicaba, Festa em Comemoração ao Aniversário do Clube em Piracicaba, Encontro de batuqueiros na comemoração do sábado de Aleluia em Capivari, Festa em Pirapora em homenagem ao sambista Osvaldinho da Cuíca, Apresentação Pública no Dia da Consciência Negra em Salto, Oficina de Batuque e Palestra em Itu, Festa do Dia das Crianças, na Vila África, em Piracicaba

analisado o processo de ressignificação no tempo atual, buscando entender como os sujeitos vivenciam essas mudanças.

No segundo capítulo, analiso o desenvolvimento da prática do batuque de umbigada no interior paulista e sua transformação no decorrer do tempo. Para tanto, busquei nas falas e ações dos batuqueiros pistas para entender o sentido que essa manifestação tem para o grupo que a mantém. Analiso de que forma os sujeitos da pesquisa, isto é, os batuqueiros e batuqueiras, posicionam-se frente a temas como a questão da origem da tradição, a escravidão, preconceitos e discriminações e a indústria cultural.

O objetivo do terceiro capítulo é reconstituir o processo de socialização e transmissão da cultura via tradição oral pela dança e pela educação não-formal com seus sentidos e concepções. Analisamos, nesse capítulo, os sentidos e concepções que o grupo de batuqueiros e batuqueiras construíram sobre o processo de educar; o papel dos mestres nesse processo e as mudanças ocorridas recentemente.

No quarto capítulo, aproximo-me do campo das memórias das mulheres batuqueiras, abordando seu papel nos festejos e na transmissão dos saberes, buscando sua percepção sobre as transformações vivenciadas pelo grupo.

CAPÍTULO 1

TIETÊ, PIRACICABA E CAPIVARI: da Cultura Popular às transformações Sócio-Culturais na sociedade contemporânea

“Depois das imagens do rio Tietê, seus pássaros, a vegetação à margem, as águas calmas ou encachoeiradas, surge a fogueira que aquece o couro e afina o tambor, as mãos que experimentam o som, os outros sons do início de uma festa ancestral que corre o risco de acabar...”(Jornal Estado de São Paulo.05/10/2003.p.D14)

Em 1943, o Professor Roger Bastide, acompanhado por seus alunos do Curso de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, desenvolveu uma experiência de campo em Tietê, onde se realizava o batuque de umbigada em comemoração ao Treze de Maio. Dos trabalhos que resultaram dessa pesquisa destacam-se a Tese de Doutorado intitulada “Algumas danças populares no Estado de São Paulo”, desenvolvida por Lavínia Raymond (1954)¹⁵, e um artigo intitulado “Opiniões e Classes Sociais em Tietê”, escrito por Antônio Candido em 1947¹⁶. Os autores dos referidos trabalhos chegam a pareceres semelhantes sobre as transformações e a duração dessa manifestação no interior paulista. Ambos chegam à conclusão de que o batuque está prestes a acabar.

Diante da epígrafe citada, podemos observar que, sessenta anos depois, representantes do Jornal Estado de São Paulo acabam fazendo a mesma previsão para essa manifestação negra do interior paulista, que ainda sobrevive às mudanças. Por que apesar de ter seu fim já anunciado há alguns anos ela ainda se mantém? Até quando sobreviverá?

¹⁵ A autora desenvolve uma pesquisa etnográfica na qual descreve danças como o Batuque de Umbigada, Moçambique, Jongô e Congado

¹⁶ Nesse artigo, Antônio Candido analisa a reação da população de Tietê frente ao batuque feito pelos negros. O autor chega à conclusão de que a opinião da população de Tietê em relação ao batuque estava estreitamente ligada à classe social dos indivíduos.

Quem são os sujeitos envolvidos nesse processo de manutenção e transformação cultural? São questões presentes para quem busca entender a cultura popular a partir das transformações da sociedade contemporânea.

Compartilho das conclusões de Ayala & Ayala(2003) quando se referem às práticas culturais populares, “que, ao contrário do que afirmam muitos estudiosos que acreditam em seu desaparecimento, na verdade, se modificam, juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isso implique necessariamente sua extinção.” (p. 20)

Nessa perspectiva, analisar a cultura popular frente ao fenômeno da globalização significa compreender as tradições locais, as especificidades históricas e culturais, assim como os símbolos e seus novos sentidos, suas transformações. Segundo Hall (2003), a cultura popular, como todas as coisas feitas pelo povo, ou seja, experiências, memórias e tradições, se configuram em território composto de elementos antagônicos e instáveis, vinculados a aspectos relacionados ao contexto social.

É neste campo que se desenvolvem as manifestações culturais afro-brasileiras, como as danças de umbigada, que vêm se transformando com o tempo, ocupando outros espaços na busca de sua sobrevivência. Assim, compreender sua história faz-se fundamental na medida em que envolvem diferentes grupos e espaços, podendo ainda manter a identificação cultural do grupo negro nela envolvido.

Sendo assim, busco no presente capítulo apresentar um histórico do universo em que se insere atualmente o batuque de umbigada como prática cultural de grupos negros no interior paulista, procurando ressaltar as transformações ocorridas. O batuque de umbigada envolve em sua história, passada e presente, diferentes famílias e grupos trazendo, então, características específicas na identificação e na afirmação desses sujeitos.

1.1. O batuque de antigamente: do terreiro das senzalas às ruas da periferia

A fixação de um grande número de negros, escravizados e livres, na região do oeste paulista, contribuiu para que a região se tornasse conhecida como as zonas batuqueiras do interior de São Paulo, abrangendo algumas cidades como Tietê, Laranjal, Porto Feliz, Pereiras, Capivari, Botucatu, Piracicaba, Rio Claro, São Pedro, Itu, Tatuí.

A coincidência entre a presença do batuque com a zona dos antigos centros cafeeiros paulistas levou a pesquisadora Lavínia Costa Raymund (1954) a associar as danças afro-brasileiras à cultura do café. Ao comparar os mapas da Sociedade de Etnografia e Folclore com os que documentam o roteiro do café, percebeu que “A distribuição mais intensa do batuque ou samba cai justamente sobre as zonas que Sérgio Milliet chamou de norte e central, nos pontos onde o café abriu seu caminho triunfante...”(p. 30)

A região, que abrange as cidades de Tietê, Piracicaba e Capivari, cidades do interior paulista tidas atualmente como referências da tradição, foi considerada entre os séculos XVIII e XIX “quadrilátero do açúcar”, período em que recebeu grande contingente de negros.

O surgimento do chamado Quadrilátero do Açúcar, expressão utilizada por Petrone (1968), ocorreu com o declínio da mineração aurífera e o retorno de famílias mineradoras ao interior de São Paulo. Além deste fator, internacionalmente neste período houve escassez do produto e aumento no preço do açúcar. As Antilhas, principais exportadores, passavam por conflitos internos, prejudicando sua produção.

Como resultado desse processo, o estado de São Paulo passou por uma transformação sócio-econômica bastante significativa, com o surgimento de novos núcleos populacionais e a passagem de uma economia baseada na agricultura de subsistência à

exportação de açúcar. Em pouco tempo notavam-se os reflexos dessas mudanças no interior paulista com o surgimento de vilas e povoados.

De acordo com os recenseamentos, “até 1769 o chamado Oeste Paulista tinha apenas as vilas de Itu e Jundiaí, a partir deste ano até 1836, surgiram as vilas de Mogi Mirim, Porto Feliz, Campinas, Piracicaba, Araraquara, Capivari e Franca.”(MULLER, 1978:57.)

Os relatos do viajante Saint Hilaire (1769) contribuíram para que se conhecessem as transformações ocorridas no interior paulista devido ao desenvolvimento açucareiro. O viajante afirma que “Campinas deveu seu nascimento ao fabrico do açúcar e toda a vasta região desde Campinas e Mogi até Tietê, Piracicaba e Sorocaba, incluindo nesse perímetro Jundiaí, Cabreúva, Porto Feliz, Capivari, Itu e até São Roque, farfalha então de canaviais abundantes...”(p.114)

A partir de 1850, a região do “quadrilátero do açúcar”, como um todo, é assolada pelo café, que assume posição de maior relevância. Nas palavras de Petrone (1968):

Depois de 1850-1851, temos uma exportação de café sempre maior do que a de açúcar(...) O destino da lavoura canavieira já está decidido, portanto, a partir de 1846-1847, mas torna-se mais patente a começar a segunda metade do século. O “quadrilátero do açúcar” deixou de sê-lo, para se dedicar com verdadeira obsessão à cultura do café.(p.163)

No entanto, o açúcar permanece ainda, durante muito tempo fortalecendo a economia da região. Em Piracicaba, por exemplo, apesar da expansão da lavoura cafeeira na década de 1860, há um equilíbrio com a produção do açúcar. Zaluar (1975) descreve as características dessa economia:

O café e o açúcar, regulam termo médio, em cento e cinquenta mil arrobas.É preciso notar que a cultura do café é aqui de data muito recente, pois ainda há muito pouco tempo os Piracicabanos se entregavam exclusivamente ao cultivo da cana, que com esta inovação tem consideravelmente diminuído (p. 151)

Assim, devido ao cultivo da cana inicialmente e, mais tarde, à agricultura cafeeira, a região torna-se um dos principais pólos de utilização do trabalho escravo no Oeste Paulista, com grande presença de escravos e libertos negros. O escravo torna-se cada vez mais imprescindível aos paulistas, transformando-se em referência para hierarquia social: “mais do que o tamanho das terras, era o número de escravos que dava importância ao senhor de engenho”(PETRONE: 1968:110)

A região Sudeste caracterizou-se por concentrar um grande contingente de negros, principalmente os de origem cultural Banto. De acordo com Slenes (1999), em 1850, cerca de 90% dos homens e 2/3 das mulheres escravizados em fazendas com 20 a 50 escravos no Sudeste eram africanos. A continuidade do tráfico negreiro manteria essa percentagem ao longo de todo o século XIX. Para o autor, a agricultura do açúcar e do café exerceu impacto em áreas pouco populosas, sendo, portanto fundadas por gerações de comunidades de escravizados da região centro-africana, entre elas, em sua maioria, bacongus, umbundos e ovimbundos. De acordo com Lopes(2003):

Esses bantos foram dos primeiros africanos para cá trazidos como escravos. E foram agentes de todos os ciclos econômicos que o Brasil pré-republicano conheceu. No nordeste açucareiro lá estavam eles com sua força de trabalho e sua rebeldia quilombola. Da mesma forma, no Sudeste, nos ciclos do ouro e do café (p.13)

Slenes (2008) aponta um núcleo comum nessa cultura da África Central, que se caracteriza por um conjunto de concepções sobre causalidade e cosmologia, como a noção de que o universo é marcado, em seu estado normal, pela harmonia, bem-estar e saúde, e que a instabilidade, o infortúnio e a moléstia são causados pelas ações malevolentes dos

espíritos e das pessoas. Essa cultura comum facilitou sua incorporação cultural nas Américas, mais especificamente na parte latina.

Neste caso, a concentração de negros de origem cultural Banto na região criou um terreno muito fértil para a reprodução dos padrões culturais africanos, compondo, dessa forma, um local de grande interação cultural. De acordo com o etnomusicólogo Mukuna (2003), características culturais existentes nas regiões Nordeste e Sudeste brasileiras foram influenciadas pela vinda de grupos africanos denominados aqui no Brasil como angolas, congos, cabindas e benguelas, estes pertencentes à família etnolingüista banto.

Diante desse contexto, percebe-se que o resultado da vinda desses escravizados de origem banto favoreceu a propagação de algumas manifestações afro-brasileiras com base cultural comum, como as “danças de umbigada” Essas manifestações se espalharam pelo interior paulista, principalmente na região onde se localizam as cidades de Campinas, Tietê, Capivari, Laranjal Paulista, Porto Feliz, Maristela, Jundiaí, Indaiatuba, Cerquilha, Piracicaba, Rio das Pedras, entre outras.

Inicialmente, nessas manifestações, predominavam de forma absoluta os tambores, feitos de troncos de madeira escavados e recobertos com pele animal em um das extremidades, de forma cônica ou cilíndrica, denominados tambu. (DIAS, 1954; MANZATTI, 2005)

Manzati (2005) destaca algumas vertentes derivadas dessas manifestações no processo de inter-relação cultural, denominado samba rural paulista. Ao lado do jongo e do samba de bumbo, o batuque de umbigada compõe a trilogia das manifestações culturais negras originadas no tempo da escravidão e ainda hoje praticadas em São Paulo.

Após a abolição, a região do antigo quadrilátero do açúcar se transforma economicamente, mantendo as características de um espaço segregador, onde as fronteiras

eram definidas étnico-socialmente. Assim, várias famílias negras, geralmente recém saídas da zona rural, foram construindo verdadeiros territórios negros, lutando pela sobrevivência e resistindo aos obstáculos impostos pela sociedade urbana industrial.

Utilizo, aqui, o conceito territórios negros¹⁷, pois ele nos possibilita compreender como as populações negras das diversas cidades brasileiras não somente ocuparam, mas também marcaram cultural e socialmente o espaço, desenvolvendo atividades ligadas a sua tradição. Sodré (1988) denomina esse espaço físico ocupado como um lugar de cultura, ressaltando que

A territorialização não se define como um mero decalque da territorialidade animal, mas como força de apropriação exclusiva do espaço (resultado de um ordenamento simbólico) capaz de engendrar regimes de relacionamentos, relações de proximidade e distância (...) o território aparece assim como um dado necessário à formação de identidade grupal/individual, ao reconhecimento de si por outros.(pg.14)

Para Simson (1989), a proximidade do centro urbano comercial, os limites com bairros nobres que abriam possibilidades aos empregos domésticos e a localização em áreas urbanas desvalorizadas caracterizavam a formação desses espaços. Algumas dessas características que marcaram a formação de bairros da capital paulista, como Bexiga e Barra Funda, também estavam presentes na formação desses territórios negros no interior do Estado.

Dessa maneira, a população negra, antes rural, passa a ser urbana nesses territórios, enfrentando os desafios desse novo contexto. Nas lembranças e depoimentos estão presentes histórias de enfrentamentos, racismos, desempregos e dificuldades que caracterizavam a continuidade dos sofrimentos da escravidão.

¹⁷ Conceito utilizado nas reflexões feitas por alguns pesquisadores, como Muniz Sodré (1987), em seu trabalho *O Terreiro e a Cidade*, e Raquel Rolnik(1989). “Territórios negros nas cidades brasileiras etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro.”, 1989

Alguns estudos¹⁸ são reveladores das condições que marcaram a vida do negro brasileiro no período pós-abolição, no qual a ampliação e o endurecimento da discriminação caracterizavam as relações sócio-raciais cotidianas. Maciel (1997) demonstra que, em Campinas, essa situação está relacionada com o desenvolvimento e com a divulgação das teses racistas na Europa, com o endurecimento e com a institucionalização do racismo nos Estados Unidos, com a definição dos princípios que formavam o regime de estado sul-africano e com os princípios nazistas na Alemanha. As ações racistas locais estavam relacionadas, portanto, a um projeto nacional de branqueamento e à proposta de adoção do racismo nacional legal. (p.215)

Além disso, o fim legal da escravidão teve significados diferentes para os ex-escravos. De acordo com Rios e Mattos (2004), foram vários os fatores que influenciaram essas diferenças, entre eles o fato de serem ex-escravos urbanos ou rurais com habilitações profissionais ou de roça, homens ou mulheres.

Ao que tudo indica, no Oeste Paulista a inserção social do liberto esteve sempre ligada às relações estabelecidas por laços de amizade ou vizinhança. Um significativo grupo de negros, que se viu livre após a abolição, enfrentou o desafio de reconstruir suas vidas numa região onde as relações pessoais se faziam definidoras de direitos e que mantinha as relações de hierarquia e clientelismo. (RIOS E MATTOS, 2004)

As ocupações de um significativo número de batuqueiros, moradores da região, revelam também como esse processo contribuiu para a característica social de negros e negras. Com algumas exceções, a maior parte manteve por um tempo o trabalho na roça ou

¹⁸ Entre eles, HASENBALG, Carlos A. *Discriminações e desigualdades raciais no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal, 1979; AZEVEDO, Celia Maria Marinho de . *Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites, século XIX*. São Paulo: Annablume, 2004.; CASTRO, Hebe M. Mattos de. *Escravidão e cidadania no Brasil monárquico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Coleção Passo a Passo).

esteve ligado a serviços braçais urbanos, como pedreiro, empregada doméstica, motorista, gari, cozinheiro, carpinteiro.

Diante das dificuldades enfrentadas, esses ex-escravos e seus descendentes, em sua grande maioria sem posses e trabalho, fixaram-se nos arrabaldes das cidades e transformaram-se em mão de obra barata para serviços pesados, rejeitados pelos brancos. Inúmeros são os exemplos desses espaços ocupados por grupos negros na região, que muitas vezes deixam de ser apenas “redutos negros”, transformando-se em verdadeiros territórios.

Na década de 50, por exemplo, um trecho do bairro Vila Independência tornava-se conhecido em Piracicaba, pela concentração de famílias negras que compraram terrenos e construíram suas casas na Rua Frei Luiz Santana e arredores. Essa região passou a ser motivo de chacota dos moradores de outros bairros que a apelidaram de “Vila África”, uma referência pejorativa que claramente estabelecia as fronteiras étnico-sociais. O mesmo se verifica no bairro Santa Cruz, em Tietê, que, pelo fato de possuir ruas inteiras habitadas por moradores negros, teve uma de suas ruas pejorativamente denominada de “Rua dos Corvos”.

No entanto, foram esses “territórios negros” formados no período pós-abolição, espaços que representavam a manutenção da política discriminatória, os que se tornaram também espaços sociais importantes para as manifestações culturais negras no Brasil, pois os bairros da periferia e a área rural transformaram-se em espaços de socialização, marcados pela manutenção, pelo fortalecimento e transformação das tradições trazidas na memória, e representam hoje o presente histórico da opressão racial brasileira, com seu universo de valores e hábitos específicos.

1.2. Os “herdeiros da tradição” e os novos batuqueiros: reflexos dos “novos tempos”

Não é necessário mais que algumas horas de conversa para se perceberem as transformações ocorridas nas características das manifestações afro-brasileiras de uma forma em geral. Grupos que se apresentam publicamente, lançam CDs, gravam entrevistas para documentários, posam para fotos, ensaiam outros passos, enfim, buscam maneiras diversas de sobreviver aos novos tempos.

Em Piracicaba, Capivari e Tietê, os reflexos dessas transformações são visíveis quando observamos as características dos batuqueiros e batuqueiras. Nas conversas e observações, durante as festas e apresentações, percebe-se que, apesar de ser, em sua maioria, negros, o grupo atualmente é bastante heterogêneo.

Os mais velhos, batuqueiros mais antigos, se autodefinem como herdeiros da tradição, aqueles que detêm o conhecimento sobre os toques dos instrumentos, sobre as danças, sobre o tambu. Estes, em torno de 80 pessoas com aproximadamente 70 a 80 anos, buscam se adaptar aos novos tempos, mas lembram com saudades o tempo do “verdadeiro” tambu.

Esses velhos batuqueiros trazem em suas memórias os versos de samba improvisados, cantados antigamente nas fazendas, nos terreiros de chão batido; as danças feitas pelos casais, as umbigadas, os volteios ou corrupios; enfim, as muitas noites que passavam batucando até o amanhecer.

Após a década de 1980, com a maior divulgação da manifestação e o reconhecimento por parte da mídia local, chegaram os novos batuqueiros. Esses, geralmente mais novos e que conheciam a tradição por intermédio de algum familiar, foram aos poucos se aproximando e se integrando ao grupo que há mais tempo já praticava o

batuque. Os novos batuqueiros chegam dispostos a divulgar a tradição, que até então fazia parte das histórias ouvidas e de vagas lembranças familiares.

Esse grupo de novos batuqueiros, formado pelos filhos, sobrinhos e primos dos antigos batuqueiros, difere de seus ancestrais pelo fato de a maioria não ter vínculo com a vida rural, além de desenvolverem atividades profissionais ligadas ao comércio e aos serviços públicos (saúde, educação, cultura). Foi por meio desse grupo, de idade intermediária, moradores dos bairros com grande concentração de negros em Piracicaba, que as crianças foram se inserindo mais diretamente na tradição.

Uma fala recorrente dos batuqueiros é a de que no passado as crianças não dançavam, eram proibidas de participar diretamente do batuque de umbigada. O batuque era dança de adultos, dos negros velhos, e as crianças ficavam ao redor das fogueiras ou nos cantos dos terreiros imitando os mais velhos. No entanto, apesar da proibição quanto à participação das crianças no ritual, com o tempo elas também foram participando das festas, aprendendo as danças, os cantos e o batuque. Em Piracicaba, por exemplo, algumas datas comemorativas, como o Dia das Crianças, passaram a ser espaços em que o batuque de umbigada era ensinado aos mais jovens pelos velhos mestres.¹⁹

Motivados pelas lembranças e preocupados em transmitir às gerações mais novas não só a prática do batuque, mas também a importância de sua manutenção e continuidade, o grupo dos novos, juntamente com os velhos batuqueiros, criou, no início do século XXI, associações com o objetivo de transmitir conscientemente os ensinamentos do batuque, das danças afro-brasileiras e da ancestralidade de sua cultura.

¹⁹ O que se percebe nos depoimentos e conversas informais é que as crianças sempre estiveram presentes no batuque. Apesar de serem proibidas de participar das danças com os adultos, através da observação constante, reproduziam e aprendiam tudo o que viam.

Em Piracicaba e Capivari foram criadas associações com esse fim. As crianças são atualmente responsáveis não apenas pelos novos passos de danças e pela introdução de outros temas nas letras de música, mas também dividem espaços com os mais velhos, nos palcos, em momentos de apresentações públicas.

Esse tipo de transmissão de conhecimentos, com atividades planejadas e objetivos definidos, apesar de manter a oralidade até então predominante, permitiu ao grupo desenvolver uma educação diferenciada, baseada em sua própria cultura. Nesse caso, por meio da memória, daquilo que foi vivenciado, surge uma proposta educacional não-formal, em que o grupo reconstrói seus caminhos e projetos.

Além do trabalho com as crianças, atualmente o grupo desenvolve oficinas abertas de batuque e apresentações públicas.²⁰ Em 1999, alguns dos velhos mestres gravam o primeiro registro em CD do batuque de umbigada, chamado “Tambor do Congo”, o que representou uma outra fase da manifestação, que passa a também fazer parte da realidade desses grupos familiares: o processo de espetacularização do antigo ritual.

Essas apresentações públicas, que podem ser interpretadas como representações das experiências vividas, passaram a fazer parte do cotidiano do grupo, que agora tem como desafio conciliar e, principalmente, dar significado a essa nova realidade.

Os debates em torno das transformações da cultura, mais especificamente nas performances envolvendo a comunidade afro-brasileira, também têm sido atualmente assunto que divide não apenas pesquisadores e observadores como também os batuqueiros e batuqueiras componentes dos grupos.

²⁰ Também em parceria com a Associação Cachoera e a Fundação Itaú Cultural foi lançado um CD com registros do batuque.

A indústria cultural de entretenimento é, na maioria das vezes, acusada pelos intelectuais como sendo a causadora dessa transformação.

Carvalho (2004) ao analisar as metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras (músicas, danças, teatros) denuncia o que considera um dos grandes problemas da atualidade: o impacto que a indústria de entretenimento causou nas culturas tradicionais e sua degradação. Para o antropólogo, os rituais tradicionais sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculo comercial. A questão da redução do tempo das apresentações é um dos exemplos dessa transformação, que se reflete quando rituais tradicionais são transformados em shows formatados como mercadoria:

Um cavalo marinho, por exemplo, que dura 12 horas em uma rua de um bairro periférico do Recife, é mutilado para uma apresentação de uma hora em um circuito público de lazer controlado pela Secretaria de Turismo. Sofre um desgaste parecido com o de uma obra literária publicada pela Seleções do Reader's Digest, que reduz as 1.800 páginas de Guerra e Paz a 200 páginas de leitura leve. Em alguns casos, porém, a mutilação pode ser contraproducente até para a lógica de maximização da mão-de-obra com que operam os produtores culturais da indústria do entretenimento. É esse filtro social e político da experiência estético-simbólica densa que se chama entretenimento [...]”(pg.8)

Carvalho (2004) conclui que só a lógica do entretenimento possibilita fantasiar que essa cultura popular, patrimônio e referência vital de outra comunidade ou etnia, de outra classe e de outro grupo racial, pode ser capturada e anexada ao patrimônio cultural disponível para nossa classe média urbana.

Contrariando essa linha de análise, alguns pesquisadores²¹ reconhecem a transformação nesse momento em que há maior inserção desses grupos nos meios de comunicação de massa, porém buscam ressaltar a capacidade dos sujeitos integrantes

²¹ Destaca-se o trabalho de Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart. *Teorias da Etnicidade Seguindo de Grupos étnicos e suas fronteiras*. São Paulo: Unesp, 1998

desses grupos em ressignificar as práticas determinadas pela indústria e pela cultura de massa, utilizando-as segundo seus interesses, de maneira criativa ou até mesmo subversiva em relação aos valores determinados pela indústria cultural. (ABIB, 2004)

Para Ianni (1992), a pauperização das populações, resultante desse processo de globalização, não as impede de, simultaneamente, armarem-se de seus valores, símbolos, formas de pensar e imaginar para se defender e resistir.

Nessa mesma direção, as pesquisas de Hall (2003) conduzem a uma análise sobre a cultura popular, mais especificamente a cultura popular negra no mundo moderno, como um espaço contraditório, um local de contestação estratégica. “Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação, portanto, está à mercê dos apelos dos mecanismos da indústria cultural.” (p.341)

Por isso, ao tratar sobre o batuque de umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari, acreditamos que o debate é em torno do que Hall (2003) designa como cultura popular negra, isto é, ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente utilizadas para mapeá-la, ou seja, alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico (...), o importante nessa discussão é o ordenamento das questões morais estéticas, das estéticas sociais e culturais que abrem a cultura para o jogo do poder.

Partindo desses pressupostos, defino algumas questões para conduzir a problemática que envolve a pesquisa:

_ Levando-se em conta as relações estabelecidas num complexo campo marcado por identidades e alteridades, de que maneira o batuque de umbigada, prática cultural mantida pelas famílias negras do interior paulista, contribuiu para a manutenção ou transformação desse espaço de convivência?

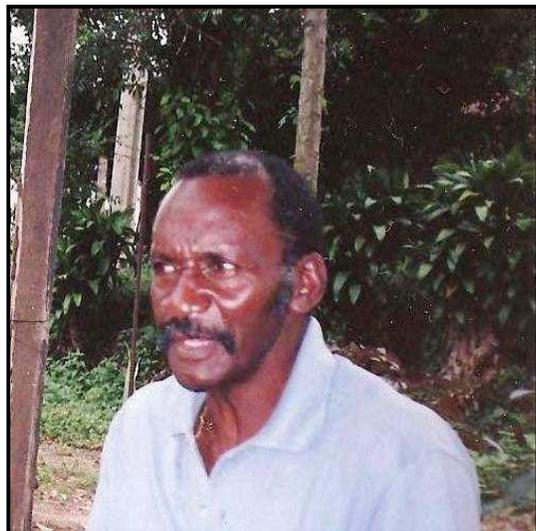
_ Como são percebidos e sentidos pelo grupo as transformações dessa prática cultural no decorrer do tempo?

_ De que forma o novo contexto educacional da educação não-formal, além de manter o envolvimento dos mais velhos que participam desse processo de (re) criação e transformação do batuque de umbigada, pode possibilitar aos adolescentes ampliar seus conhecimentos sobre um passado étnico-cultural comum e exercerem certo protagonismo que lhe seja próprio?

Por isso, ao buscar investigar as especificidades dessa prática cultural, busco compreender, acima de tudo, um processo de identificação que envolve saberes, técnicas e um sentido próprio para ser elaborada e apropriada. Esse universo de cultura constitui-se como espaço de negociações e resistências, espaço pelo qual o grupo elabora sua concepção de mundo, seus valores. Para conhecer esse universo, passamos a seguir a apresentar os depoentes e algumas de suas características.

1.3 Portraits dos Depoentes

PEDRO SOLEDADE



“(...) mas o que eu conheci foi(que) primeiro tinha meu vô...(depois)meu tio Olímpio, que é o batuqueiro que batia o tambú, que fazia o tambú , porque era de madeira, era de pau. Eles furavam ele, pra depois por aquele couro, pra poder bater. Tinha tambu e a mulemba que é outro (tambor)... Depois tinha minha vó Elisa, que é irmã dele, que era mãe de meu pai, e meu avô que era o pai de meu pai, seu Avelino Soledade. Meu pai é Heitor Soledade, filho dele que era o marido da minha mãe e os irmãos da família aqui que tinham. Então o pessoal de fora, vinham, ficava a noite inteira aqui, divertindo. Além de divertir a noite inteira, comer e beber..”(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Foto 1: Seu Pedro Soledade

Fonte: Arquivo da pesquisadora

Seu Pedro (63 anos) é atualmente “porta voz” da família Soledade considerada herdeira da tradição do batuque em Piracicaba. Nascido em 29/06/1942, naquela cidade é filho de Sebastiana Serafim Soledade e Heitor Soledade. É pai de seis filhos. Residente em Piracicaba, trabalhou na lavoura, foi Motorista Profissional e atualmente retornou ao trabalho na agricultura em seu próprio sítio. Seu Pedro transmite, em sua fala e gesto, o orgulho por ser herdeiro e a responsabilidade em manter a tradição .



SEBASTIANA SOLEDADE

“Meu pai, era Benedito Serafim. Ele tinha um sítio lá no Godói, tinha um sítio lá. Lidava com o negócio de lavoura, eu ajudava meu pai na roça e quando era época(em) que não tinha roça, ele pegava serviço de pedreiro, porque ele fazia(serviço) de pedra. Essa casa nossa aqui é de pedra, ele fazia de pedra. De modo que eu saía também com ele, ajudando. E assim nós levemos a vida, até, toda a vida graças a Deus(...) nós morava lá no Godói, meu pai morava lá. Mas, quando chegava o dia da festa, nossa,(es) tava tudo nós aqui.Desde criança nós ia(mos)...” (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Foto 2: Dona Sebastiana Soledade
Fonte: Arquivo da pesquisadora

Sebastiana Serafim Soledade (90 anos). Filha de Benedito Serafim e Maria Cristina Serafim e mãe de Pedro Soledade.Nascida em Piracicaba em 10 de novembro de 1915. Foi casada com Heitor Soledade e teve seis filhos. Sempre trabalhou na lavoura. Filha e neta de batuqueiros começou a dançar aos cinco anos de idade. Passou para os filhos e netos a tradição do batuque e se emociona ao relembrar as grandes festas que aconteciam nos tempos passados.



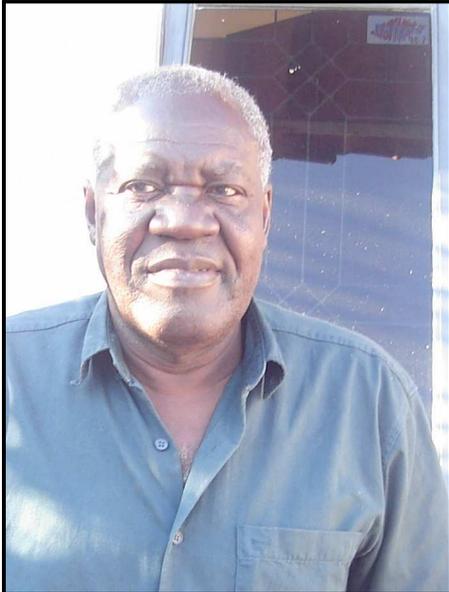
ANICIDE TOLEDO

“Nóis ficava atrás da roda do fogo, sentado. Mas de vez em quando, nós levantava a turminha e dançava também, de lado. Mas não dançava junto com os grandes...E dali foi vindo... Antigamente era qualquer dia, qualquer sábado era dia de batuque...(risos) Casamentos, festas de aniversário...” (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 22/07/2006)

Foto 3: Dona Anicide Toledo

Fonte: Arquivo da pesquisadora

Dona Anicide Toledo, nascida em Capivari em seis de setembro de 1933. Filha de Paulina Toledo e Justino Toledo. Seus avós Maria Leôncia de Toledo e Cândido de Toledo foram referência de batuque em Capivari. Trabalhou como gari até se aposentar. É uma das poucas mulheres a cantar os pontos do batuque e se sobressai por compor pontos nos quais critica a discriminação racial e social em Capivari.



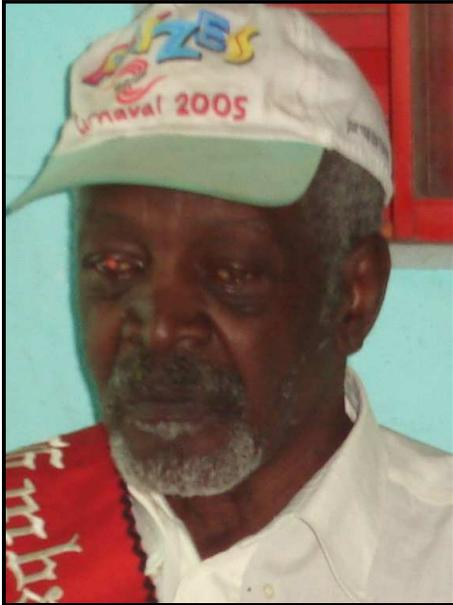
ROMÁRIO CAXIAS

“Na infância eu morava com meus pais, meus pais gostavam muito do tambú, do batuque...Eles formavam uma turma e saíam pros sítios, quando tinha casamento no sítio, então convidavam a turma do batuque pra ir junto. E eu moleque comecei a acompanhar meu pai; comecei a acompanhar meu pai e comecei e fui gostando da coisa...(risos). Peguei o costume e continuei e fui avante(...) (Em) São Roque era a festa que a Tia Gabriela fazia. Tinha São Benedito em Tietê, ia lá em Tietê fazer a festa de São Benedito. O treze de maio (era) Piracicaba, tinha o 13 de maio que nós fazia aqui” (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 13/07/2006)

Foto 4: Seu Romário Caxias

Fonte: Arquivo da pesquisadora

Seu Romário Caxias nascido em 19 de dezembro de 1934, é batuqueiro em Capivari. Filho de Benedito Caxias e Maria José Caxias, nasceu em Piracicaba sendo primo do Mestre Plínio. Casado, pai de seis filhos é industrial aposentado. É considerado um dos Mestres do Batuque em Capivari e se preocupa em manter a tradição. Atualmente tem um projeto de desenvolver atividades com crianças para transmitir os ensinamentos do batuque.



**ANTONIO MESSIAS DE CAMPOS
(TONIQUEIRO BATUQUEIRO)**

“Então, o que eu aprendi foi emprenhado pelo ouvido, quer dizer eles me levavam na roda de samba, ou na roda do cururu ou na roda do tambú e a cada batida entrava em mim, os cantos entravam em mim a dança entrava ...cá, pela retina e pelo ouvido. Então eu via e ouvia o toque do tambú, a dança do tambú, é...a preparação de como é que eles ficavam lá no chão, como é que as meninas, as moças dançavam... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 07/10/2006)

Foto 5: Toniquinho Batuqueiro
Fonte: Arquivo da pesquisadora

Toniquinho Batuqueiro (78 anos), nasceu em Piracicaba em 25/02/1929, residindo hoje em Osasco/SP. Filho de Benedita Campos e Domingos Messias, ambos nascidos em Piracicaba e netos de africanos. Integrante da Embaixada do Samba em São Paulo é compositor reconhecido no meio do Samba Paulista , tendo contribuído para a sua transformação e divulgação a nível nacional. Passou a infância em Piracicaba onde aprendeu a tradição do batuque de umbigada por meio de seus familiares.

ESMERALDA HELENA RIBEIRO DE TOLEDO



Foto 6: Dona esmeralda
Fonte: Arquivo da pesquisadora

“Eu entrei no tambú, dessa maneira: a minha mãe sofreu essa, esse negócio da cabeça... foi derrame... precisou operar a cabeça. Depois ela parou de falar, parou de andar e o médico falou que ela não ia falar, não ia andar, não ia dançar, não ia fazer mais nada. Então eu falei: mãe eu vou continuar pra senhora... Eu tenho um carro. Levava a minha mãe nos batuques, levava aqui, levava ali, mas ela só ficava sentada. Ela não completava, então eu dançava no lugar dela e foi nessa que a gente ganhou uma fita de vídeo, fita cassete, eu punha o batuque... Eu comecei a dançar junto com minha filha na frente da minha mãe, eu falei: a senhora tem que voltar a dançar, então vamos dançar.”

(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Esmeralda nasceu em 14 de setembro de 1949 em Piracicaba. Filha de batuqueira tradicional piracicabana, retomou a tradição quando por motivo de doença da mãe ficou responsável por levá-la aos batuques. É funcionária pública, mãe de duas filhas. Atualmente participa das apresentações públicas do batuque acompanhada pela mãe, filhas e neta.



**MARIA BENEDITA DE MORAES
(PIQUITITA)**

“(…) o Nicanor veio e perguntou pro Herculano Marçal:

- *Quem é aquela boneca que está dançando, lá?*

Daí, ele falou:

- *A Piquitita de Piracicaba. Mas filha de quem? É de laço de batuqueiro?*

Ele falou:

- *É filha de Dinde...*

Porque chamam ela (*a mãe*) de Dinde... Daí ele foi e falou:

- *Olha quem é rainha nunca perde a coroa. Porque a sua mãe era uma rainha e você pegou a coroa dela”*

(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Foto 7: Dona Maria Benedita(Piquitita)

Fonte: Arquivo da pesquisadora

Piquitita, piracicabana nascida em 02 de fevereiro de 1949 é dona de casa e mãe de dois filhos. Filha de Dona Olinda, batuqueira conhecida por conseguir fazer três corupios quando dançava, conheceu o batuque quando criança por influência dos familiares, tradicionais batuqueiros de Piracicaba. retomando o contato com a tradição já adulta por influência de sua mãe. Atualmente orienta a dança do grupo formado por crianças. Orgulha-se ao ser comparada à sua mãe.

VANDERLEI BASTOS



“É, o fato de eu, da gente ter retomado com firmeza, querendo conhecer mais, querendo buscar cada vez mais, assim, simplesmente me aproximou mais dos laços familiares. Por que? Porque, por conta do batuque, eu fui obrigado a conhecer mais e melhor a minha família, eu fui obrigado a conhecer meu avô, eu fui obrigado a conhecer melhor minha avó, eu fui obrigado a conhecer melhor a família de meu sogro. Por parte do meu sogro, o que eu descobri(é) que o bisavô da minha esposa, morava na fazenda(que ficava) ao lado do meu bisavô(vizinha), aliás de meu avô, e que os dois dançavam batuque juntos... Pesquisando o batuque eu me descobri melhor espiritualmente, eu me reencontrei espiritualmente, que assim estou conhecendo meu pai, que eu perdi com 12 anos, to conhecendo meu avô que já se foi aí tem 25 anos, eles conversam comigo, eles falam não é assim, a energia que eles deixaram aí pra gente...(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Foto 8: Vanderlei Bastos
Fonte: Arquivo do depoente

Vanderlei Bastos nascido em 21/11/1965, é batuqueiro de Piracicaba e trabalha como enfermeiro. Filho e neto de antigos batuqueiros da região, participa desde criança das festas do batuque. É atualmente um dos organizadores das apresentações públicas do batuque, assim como também contribui para a organização do grupo das crianças e do Clube 13 de Maio

ANTONIO FILOGÊNIO DE PAULA JÚNIOR



“Minha família, uma parte dela é ligada ao batuque. Principalmente os primos da minha mãe são ligados ao batuque. Quando venho prá Piracicaba já com 18 anos, aí (é) que eu começo a me envolver um pouco mais com o batuque. Já conhecia, mas daí eu começo a me envolver um pouco mais. Na verdade, já com 28 quase com 30 anos, é que aí vai começar da minha parte um trabalho mais intenso com relação ao batuque, de preservação, tudo. É até motivado por um grande amigo que é o Vanderlei Bastos, que é filho de batuqueiro também e vem de família de batuqueiro... Todas as famílias que nós conseguimos detectar e que conseguiram de alguma maneira preservar essa identificação com o batuque mantiveram sua identidade negra. Porque o batuque, a gente fala, a grande reunião é a festa. Mas o batuque, ele traduz não só os problemas do dia a dia, as alegrias do dia a dia, as brincadeiras, mas ele faz a memória da comunidade “(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Foto 9: Antonio Filogênio(Júnior)
Fonte: Arquivo do depoente

Júnior, 35 anos, nascido em São Paulo é batuqueiro em Piracicaba. Filho e neto de batuqueiros piracicabanos, retoma a tradição aos 18 anos de idade, quando volta a Piracicaba. Atualmente se preocupa em aprofundar as pesquisas sobre a cultura afro-brasileira. Faz parte do grupo que organiza as apresentações públicas de batuque e desenvolve atividades voltadas à preservação dessa cultura. É atualmente funcionário público em Piracicaba.



MÁRCIA MARIA ANTÔNIO

“Não deixava participar criança. Eu comecei através do tio Tónho. Não deixavam participar. Então eu fui já tava grandinha, então não fui como participante mesmo. Daí eu fui como visita, a tia nossa foi então levou nós. Porque daí então criança não dançava. Aí quando ele faleceu, (meu tio Tónho) depois que ele faleceu que a gente fez um batuque na praça, a gente lançou as crianças. A partir dali começou a mistura dos adultos com as crianças, a partir de 2000”

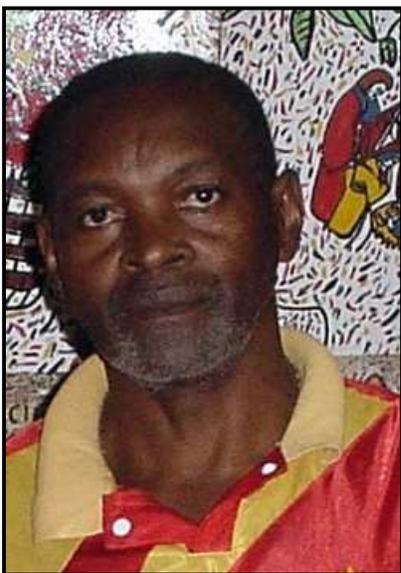
(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

Foto 10: Márcia

Fonte: Arquivo da Depoente

Márcia, nascida em 29 de maio de 1976 na cidade de Piracicaba, é sobrinha e neta de batuqueiros. Atualmente é estudante de Educação Física e tem uma filha. Conheceu o batuque quando criança e aos poucos foi retomando a tradição.

Márcia é moradora da Vila África em Piracicaba e atualmente desenvolve trabalhos com as crianças.



RAFAEL BAPTISTA ANTÔNIO (FAÉ)

“Eu acompanho às vezes, junto com ela, mas existe mais o trabalho da Márcia e do Marcos. A minha participação é do artesanato, montar eventos com crianças, é futebol e tudo outras coisas educativas que eu possa fazer, trabalhando com as crianças(...)

(...)temos que mostrar o que nós temos; mostrar a força da nossa raça negra. Mostrar o que nós temos além do que, eles achavam que a gente só fazia ou podia fazer. Nós temos professor, nós temos advogado, nós temos batuqueiros, nós temos tudo aqui no nosso bairro, além dos negros. Só que fica escondido.” (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

Foto 11: Rafael Baptista(Fae)
Fonte: Arquivo do Depoente

Faé, nascido em 04 de novembro de 1950 na Cidade de Capivari, é atualmente morador na Vila África em Piracicaba. Metalúrgico de profissão é atualmente artesão. Desenvolve atualmente, atividades na Associação Tio Tónho, ligadas ao artesanato e ao futebol.



**DONA MARIA BENEDITA ROQUE DO PRADO
(MARIINHA DO TAMBÚ)**

Do lado de minha mãe, conheci o batuque, principalmente através de uma tia minha, que me criou, porque eu não conheci minha mãe. Daí eu já casei com uma família batuqueira, que meu marido a família dele é do batuque, então a gente começou a participar mais(...) Minha tia, Maria Aparecida levava a gente no batuque. Naquela época levava toda a criançada. Ia aprendendo, olhando. Naquela época eles não deixava a gente dançar, ia só pra ver eles dançar.

(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 20/09/2008)

Foto 12: Dona Maria Benedita (Mariinha do Tambú)

Fonte: Arquivo da pesquisadora

Mariinha do Tambú, nascida em Piracicaba em 28 de novembro de 1948, é gari, mãe de seis filhos. Conheceu o batuque através de uma tia e começou a tocar o tambú em 1966, quando demonstrou interesse e foi incentivada pelos familiares. Mariinha do Tambú se destaca, por ser a única mulher a tocar o tambú.



ODETE MARIA TEIXEIRA

Então, tia “Cema” que foi minha madrinha de casamento, convidou: Odete vamos em Capivari, lá você vai aprender dançar o tambú, o batuque verdadeiro. Eu falei: se a senhora me levar eu vou. 20 anos. Era um caminhão de...de bóia-fria, de cana e...é bóia-fria,né, com caminhão de cana? Lá maravilha...o caminhão chegava, lá fomos nós em Capivari.Pela primeira vez...

Há 52 anos... Aí que eu falei: Agora eu vou aprender. Você vai aprender Odete, disse Tia Dinde: porque sua avó, sua bisavó também dançou tambú, era tudo africano.Aí que eu entre. Eu falei: a senhora acha que eu tenho que aprender?(Ela disse) Odete você vai aprender. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Foto 13: Dona Odete Maria Teixeira
Fonte: Arquivo da depoente

Dona Odete, nascida em 03 de Outubro de 1933, na Cidade de Piracicaba é atualmente uma das Organizadoras do grupo de crianças. Orgulha-se por ser conhecida como “Mãe África” e por ser guardiã da memória de sua família. È aposentada e trabalhou como empregada doméstica na casa de grandes fazendeiros de Piracicaba.

CAPÍTULO 2

O SAMBA DE UMBIGADA PAULISTA: criação e transformação de uma cultura

Nos porões dos navios, além dos músculos iam as idéias, os sentimentos, tradições, mentalidades, hábitos alimentares, ritmos, canções, palavras, crenças religiosas, formas de ver a vida, e o que é mais incrível: o africano levava tudo isso dentro da sua alma, pois não lhes era permitido carregar seus pertences...("Atlântico Negro - na rota dos Orixás". Áudio visual sob direção de Renato Barbieri. 1998.54min)

Contam os africanos que, em Wuidá, onde ficava um dos grandes portos de embarque de escravos, na África, os negros percorriam um caminho de cinco quilômetros da cidade até o porto. Neste percurso, todo escravo que ia embarcar era obrigado a dar voltas em torno de uma árvore, a chamada árvore do esquecimento. Os escravos homens deviam dar nove voltas em torno dela e as mulheres sete voltas. Depois disso supunha-se que os escravos perdiam a memória e esqueciam completamente seu passado, suas origens e sua identidade cultural, para se tornarem seres sem nenhuma vontade de reagir ou de se rebelar.²²

O tráfico Atlântico ou "*a travessia da Calunga Grande*"²³, que ocorreu entre os séculos XV e XIX, é considerada a maior experiência de diáspora compulsória de seres humanos, envolvendo o tráfico de cerca de 15 milhões de homens, mulheres e crianças africanas, arrancados de suas terras e transportados para as Américas e para a Europa. .

²² Depoimento transcrito do documentário "Atlântico Negro"- na rota dos Orixás". Áudio visual sob direção de Renato Barbieri. 1998.54min

²³ O termo "*calunga*" já existia entre os negros africanos antes do processo de escravização. *Calunga Grande* era o perigoso e misterioso Oceano Atlântico.

Arrancados de seu continente, os africanos foram tratados como mercadoria, coisa, peça, objetos: não eram considerados como humanos. Mas, ao contrário do que se acreditou durante muito tempo, em momento algum transformaram-se em objetos. Esses grupos negros, mesmo escravizados, contribuíram de maneira significativa na formação social das regiões onde se fixaram, reafirmando sua cultura, construindo o processo de identidade.

Apesar de existir a tentativa de se criar um processo de esquecimento, a memória se constituiu como um importante elemento de preservação de conhecimentos e valores. No depoimento registrado pelo documentário “*Atlântico Negro: na Rota dos Orixás*”, um dos descendentes desses escravos de Wuidá desabafa: “Que aberração! Que contradição! Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens? Sua identidade cultural? Se ela está tão marcada em seu rosto e tão incrustada em seu coração?”

Assim, fica evidente que contradições e sofrimentos vividos pela população negra nas Américas não foram suficientes para exterminar uma cultura que aqui se enraizou e continua se mantendo com grande vitalidade. As histórias desses deslocamentos e identidades caracterizam o que Gilroy (2001) define como Atlântico Negro: conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico. Nesse caso, a identidade negra é abordada pelo autor como construção política e histórica marcada pelas trocas culturais através do Atlântico com suas experiências de desenraizamento, deslocamentos e criação cultural. Essas experiências se produziram desde o tráfico negreiro, trauma original, até as mais diversas experiências de encantamento e estranhamento em viagens e exílios entre América, Europa e África.

Neste contexto, as danças de umbigada são consideradas um elemento da cultura trazida pelos africanos e que, aos poucos, foi se resignificando na medida em que se espalhou nos diferentes espaços, transformando-se em uma cultura heterogênea.

De origem angolana, essas danças transformaram-se em objetos de análise e discussões entre seus observadores e pesquisadores; entre eles folcloristas, antropólogos e sociólogos. Marcada pelos mistérios e pela censura moral, as danças, mantidas até o século XXI, realizadas por homens e mulheres, negros em sua maioria, suscitam estudos que contribuem para a produção de uma história fragmentada.

Temos como proposta, neste capítulo, investigar o desenvolvimento da prática do batuque de umbigada no interior paulista e sua transformação no decorrer do tempo. Para tanto, buscaremos nas falas e ações dos batuqueiros pistas para entender o sentido que essa manifestação tem para o grupo que a mantém.

2.1. Rememorando as origens: um retorno à África e aos tempos da escravidão

O mistério das origens das danças de umbigada impulsionou muitas pesquisas que, no decorrer dos anos, se propuseram desvendá-lo. Na retórica dos observadores do século XIX²⁴ prevalece a ligação da umbigada com as danças-rituais realizadas no sudoeste da África, região habitada pelo grupo bantu. Dentre essas danças-rituais, destaca-se a dança de *lembamento*, muito divulgada como uma solenidade matrimonial, na qual os noivos chocam os ventres em uma representação coreográfica do ato sexual.

²⁴ Alfredo de Sarmiento, Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, Ladislau Batalha e Major Dias de Carvalho foram autores portugueses que publicaram entre 1880 e 1890 suas impressões acerca das danças africanas.

Os estudos de Édison Carneiro (1961), Luís Câmara Cascudo (1965) e Roger Bastide(1974) contribuíram para que se tornassem conhecidas sua origem angolana e algumas de suas características ao chegarem ao Brasil com os povos africanos. Carneiro (1961) classifica essas várias danças que se assemelham, no dançar em forma de samba, na formação de pares e na presença da umbigada, lançando a hipótese de que havia uma origem comum entre as danças dos escravos que se espalhavam pelo Brasil e os batuques de Congo e Angola. Apoiando-se nas descrições de pesquisadores portugueses que relatam suas viagens no sudoeste africano,²⁵ o autor contribuiu para a definição da palavra samba, relacionando o vocábulo *semba*, encontrado por Alfredo de Sarmiento em Luanda, com o gesto de umbigada, presente nos rituais dos escravos no Brasil. “Na região de Luanda, de acordo com Sarmiento, ‘o batuque consiste (...) num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada- a que chamam *semba* - na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituí-lo’.”(CARNEIRO, 1961:10)

Carneiro (1961) também destaca as variações existentes, pois, como acontece com o Jongo e com o Samba Lenço, mantém-se apenas uma “simulação” de umbigada. Observando as variedades de Samba no Brasil, chega à conclusão de que:

a umbigada, efetiva ou simulada, está presente em quase todas as variedades conhecidas. Enquanto o samba foi a dança dos escravos, a umbigada efetiva era a regra, mas, ao passar a outros grupos, étnica e socialmente diversos(...)foi sendo gradativamente substituída por gestos equivalentes, como o acenar do lenço, o convite mímico, o simples toque de perna ou pé..(p.45)

Contudo, os diversos registros sobre a origem dessas danças encontram-se, geralmente, marcados pelos olhares preconceituosos da elite branca brasileira. Longe de se

²⁵Principalmente Alfredo Sarmiento, na região de Luanda e Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens, que observaram a dança na região de Caconda.

entender seu sentido e suas origens, o que prevaleceu muitas vezes nessas pesquisas foram as descrições carregadas de preconceitos morais e religiosos.

As investigações e análises feitas dessas manifestações culturais refletem as imagens construídas no Brasil sobre a cultura negra. Imagens muitas vezes vinculadas a visões depreciativas ou omissões, nas quais as crenças, os valores, as experiências singulares de vida foram desconsideradas.

As proibições e intolerâncias presentes nos documentos oficiais conduziram a análise durante muito tempo. Assim, questões como as uniões ou os conflitos entre grupos étnicos, o caráter religioso ou profano dos batuques e a frequência de sua existência conduziram esse universo bibliográfico.

Além disso, observa-se que as análises da dança foram marcadas por interpretações pessoais, o que acabou sendo traduzido, na prática, como danças de acasalamento e procriação dos povos bantus, uma espécie de prática primitiva, sem moral. (TINHORÃO, 1988)

O trabalho de Mario de Andrade (1937) abordando o “samba rural” paulista retrata as impressões do autor sobre a reunião que acontecia em Pirapora do Bom Jesus. A associação ao alcoolismo e à imoralidade aparece em muitos trechos, como vemos a seguir:

Indivíduos de ambos os sexos, quase todos já muito entontecidos pela pinga, num desprezo total pela música, pela coreografia, pelos textos, agem cada qual a seu modo, desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético. (p. 44).

Em outro trecho, o autor faz alusão às opiniões formadas sobre a referida dança, e parece justificar sua indignação e condenação. Ao descrever a dança de um casal que participava das comemorações em Pirapora relata:

Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contato físico era, no entanto realizado através dum grande

bumbo. Era sensualidade? Deve ser isso que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de indecentes os sambas de negros... Mas, se não tenho a menor intenção de negar haja danças sexuais e que muitas danças primitivas guardam um forte e visível contingente de sexualidade, Não consigo ver neste samba rural coisa que o caracterize mais como sensual. A observação mais atenta apaga logo a primeira impressão. É um frenesi saltatório, mais que obscenidade, como observou Chauvet. O que domina é o ritmo, o peso, a bulha violenta da percussão, as melodias primárias, e uma brutalidade insensível. De vez em quando, no recuo, uma negra volteia rápido sobre si mesma. (p. 43)

Nas impressões de Mário de Andrade (1937), assim como nas de tantos outros, fica evidente o preconceito pelas danças dos negros brasileiros e, ao mesmo tempo, percebe-se uma tentativa de reconhecimento pelo que consideram “pureza africana”. A busca pela umbigada tradicional africana estava presente nesses olhares:

Na aparência a coreografia é muito precária. Incerto rebolar de ancas, nenhuma virtuosidade com os pés, nunca vi a umbigada tradicional, nesses quatro sambas que observei. Apenas aquela marcha pesada para frente e, no recuo, uns como que saltinhos inda mais pesados, apesar de rápidos. Mas aquele inclinar e erguer de torso no avanço traz a nós, dotados do sal civilizado, uma sensação fácil de sensualidade. (p.43)

Luciano Gallet(1934) descreve essas danças como sendo uma “dança negra”, deixando em seus textos uma idéia depreciativa sobre as manifestações culturais da população negra no Brasil. Ao descrever o jongo do Rio de Janeiro, o autor assim se manifesta:

As dansas de conjunto, como o Jongo (...) se formam de grandes rodas de homens e mulheres, que cantam em coro, batem as mãos em tempo, e dansam com o corpo, sem sair do lugar. No centro da roda, um dansarino, às vezes dois, evoluem em dansas saracoteadas, de grande agilidade, e de execução difícil. (...) O “cantador” improvisa a estrofe, o coro responde enquanto ao lado, estão os músicos com seu instrumental ruidoso.(...) Estas dansas prolongam-se dia e noite; desde que circule a “pinga” e que os ânimos se mantenham exaltados (p.62)

Por outro lado, outra idéia bastante aceita nas pesquisas dos séculos XIX e XX é a de que a diversidade lingüística e cultural existente entre os diversos grupos africanos acirrava os conflitos entre os cativos em solo brasileiro, o que os impedia de preservar uma tradição africana. Essa tese é defendida por estudiosos como Darcy Ribeiro (1995), que

negava a existência de núcleos solidários entre os negros trazidos como escravos no Brasil, o que os impedia de preservar o patrimônio cultural africano.

Hebe de Mattos (1998), em seu trabalho denominado “Das cores do silêncio”, chega a conclusões semelhantes às de Darcy Ribeiro ao levar em conta as condições existentes no cativeiro. Para a historiadora, a luta pela conquista da liberdade, individual e doméstica, trouxe como consequência uma menor identificação ao legado africano.

Essa teoria é questionada pelo historiador Robert Slenes (1995), que demonstra, em seu trabalho “Malungo, N’ goma vem”, a formação de uma identidade bantu comum, iniciada no suplício da viagem para a Costa, o que possibilitou uma comunicação entre os *companheiros de viagem* (malungo), já que existia uma linguagem bastante próxima. Para Slenes, os vínculos de solidariedade estabelecidos nos navios negreiros foram fundamentais no processo para que os escravos, provindos de diversas etnias, começassem a se descobrir como “irmãos”. A formação de uma Proto Nação Bantu é comprovada com dados de 1847/1848, mostrando a existência da formação de uma identidade africana/bantu no Brasil, com feições políticas, e que teriam influenciado a classe dirigente no processo de abolição do tráfico de escravos.

Todavia, essa identificação entre os vários grupos africanos que se encontravam nas Américas podia passar por um processo de “transculturação”, ou seja, na medida em que se estabeleciam novos laços com pessoas de outras origens, formou-se uma nova identidade bantu: “A continuação ou rompimento desse processo, contudo, teria dependido da experiência dos escravos no novo mundo, e das suas possibilidades de encontrar outras afinidades entre si, para além da comunidade da palavra”(SLENES,1995:11)

Assim, Slenes(1995) conclui que, uma vez no Brasil, os escravos bantu não demoraram a entender que estavam sujeitos ao mesmo tipo de dominação e que,

provavelmente, passariam toda a vida nessa nova sociedade. Por isso teriam percebido suas possibilidades de construir, a partir de uma herança cultural em comum, uma nova sociabilidade “na própria soleira da porta que não se lhes abria, e contra aqueles que a mantinham fechada” (P.15)

A mesma linha tem conduzido pesquisas mais recentes²⁶, que demonstram como as comunidades escravas na América forjaram uma ressignificação cultural. Nesses estudos estão presentes as análises que levam em conta as circunstâncias históricas e culturais nas quais estão envolvidos o desenvolvimento e a manutenção de tais manifestações. Para tanto, seus defensores destacam a necessidade de voltarmos um olhar para a África a fim de compreender a experiência africana na América, enfatizando a formação de uma cultura subalterna entre escravos e seus descendentes, elaborada conscientemente em oposição à dos senhores, baseada em preceitos culturais de origem africana ou em reinterpretações.

Tais pesquisas proporcionaram um aprofundamento sobre a história da África Central, Oriental e Ocidental, regiões da grande maioria dos escravizados que vieram para a região do sudeste brasileiro, possibilitando, por sua vez, um conhecimento cada vez maior sobre os escravizados e suas manifestações culturais.

Segundo Slenes(2007), os estudos sobre África Central avançaram em frentes importantes para a compreensão da diáspora, entre elas a comprovação de uma única área cultural banto, que compartilhavam muito mais que a herança lingüística: a mesma visão do universo e ideologia política e a descoberta de que povos bantos do leste e oeste africano também compartilhavam elementos culturais significativos, favorecendo um entendimento

²⁶ Esses estudos se desenvolvem a partir da pesquisa de autores como Abner Cohen e Fredrik Barth. Destacam-se entre eles: MINTZ, Sidney W; e PRICE, Richard. *O Nascimento da Cultura Afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas/UCAM, 2003.; LOVEJOY, Paul E. *A Escravidão na África: uma História de Suas Transformações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002; PRATT, Mary L. *Imperial Eyes: Travel Writing and transculturation*. Londres: Routledge, 1992.

entre esses dois grupos aqui no Brasil. Essas “descobertas” originaram a idéia de uma identidade centro-africana ressignificada, característica dos escravos das regiões de plantation, como o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.(SLENES,2007: 123/124)

Durante a pesquisa de campo, chamou-nos a atenção um depoimento feito por Dona Rosária, nascida em 1912, na região de Itu. As lembranças da depoente nos levaram a encontrar possíveis pistas sobre as relações que esses grupos mantinham, na medida do possível, mesmo após serem vendidos a diversos senhores da região. Ao relatar a história de sua avó, escrava, vinda de Pernambuco com 10 anos de idade, Dona Rosária relembra:

“Minha avó Sebastiana contava que, quando ela foi vendida...que eles (os mercadores de escravos) tinham uma casa já própria, para esperar as crianças. Então, a turma escrevia uma carta assim e mandava a criança levar naquele lugar; levar a carta e esperar a resposta...e a resposta era: mandava entrar ficar lá, passava(m) uns par de dias,(e já) estavam lá num barco, pra vim pra cá. Eu sei que ela trouxe bastante criança, que tudo com(cerca de) 2 anos...Ela foi a mais velha que veio no barco, com 10 anos. E olhando os outros, pequenos.E eu sei que ela olhou tudo e chegou.Aí venderam(as crianças), um comprador comprou um, outro comprou outro...Minha avó foi comprada por uma família de Itu, os Correa Leite.Começaram comprar todas as crianças, aí esparramaram...(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 16/09/2006)

Dona Rosária conta a seguir:

“Depois de um tempo, foi a coisa mais bonita que eu vi(risos)...Minha avó morava comigo na Vila(Bairro Alto) e(a casa) ficava perto do asilo.Algumas daquelas crianças já estavam velhos,foram prô asilo. As freiras levavam os velhos prá fazer visita no cemitério. Quando eles passavam em frente da minha casa gritavam:_ A lá a mamãe, a lá a mamãe!...Quando podiam, saíam do asilo e levavam doces, bolachas para minha avó.Era tão bonito, por causa deles lembrarem dela!(depois de tanto tempo)” (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 16/09/2006))

Esse relato nos fornece pistas importantes para compreender as relações que se estabeleciam entre os grupos que foram escravizados no Brasil. Uma vez vendidos para

outras regiões, poderiam surgir novas relações, laços com outros grupos que iriam formar uma diferente base cultural no local de destino.

Para Olga von Simson(2007) a hipótese mais provável é a que:

[...] entre as bagagens trazidas pelos escravos crioulos, na longa viagem por mar e terra veio também o que hoje denominamos de patrimônio imaterial, isto é, os saberes e os hábitos culturais que eles adquiriram na sua infância e juventude vividas no Nordeste. Entre esses saberes culturais certamente chegou também o de cantar e dançar o samba de roda, uma prática já então em ampla difusão por toda a região nordestina e na qual também se incluía a umbigada, originada do antigo ritual religioso angolano em honra à deusa da fertilidade. (p.4)

Outro aspecto também considerado comum nessa cultura é a flexibilidade no ritual e no símbolo. Os movimentos religiosos centro-africanos destacam-se pela sua habilidade em criar novos símbolos e reinterpretar o significado de objetos estrangeiros.

Partindo desse pressuposto, podem-se compreender as manifestações culturais ligadas à cultura banto como recriações dinâmicas, vivas, que estão em constantes transformações. Essas manifestações culturais simbolizam um processo de tradução cultural e transformação representando uma continuação da cultura centro-africana. É interessante observar que, essas danças de casais em roda, caracterizadas pela umbigada e por canções a elas associadas foram localizadas em Luanda, na capital do Congo, São Salvador, além de serem observadas nas Ilhas Caribenhas.²⁷

Além dos estudos sobre as origens, as fontes nos permitem entender as prováveis ligações dessas danças com a religiosidade escrava, em especial com o complexo de crenças em torno dos espíritos territoriais e ancestrais, do fogo sagrado e dos cultos de aflição.

²⁷ Fernando Ortiz observou, no século XIX, entre os escravos da plantation, características culturais comuns às da África Central. Essas semelhanças também foram encontradas em uma comunidade cubana, no século XX.

Para Dantas (1988), a configuração das religiões afro-brasileiras, por exemplo, não se dá apenas através do embate entre brancos dominantes e negros dominados, nem tampouco através de uma mistura de culturas, mas na justaposição das posturas ideológicas e teóricas destes e de outros atores sociais que constituem a cada momento o panorama das formas religiosas denominadas afro-brasileiras.

A autora destaca o que denomina de usos e abusos da África no Brasil, ou seja, como os traços culturais são utilizados para demarcar as distinções e a pureza de diferentes maneiras. Dantas (1988) ressalta que, embora a África seja uma fonte de símbolos que fortalecem a identidade do negro brasileiro, os traços culturais reais ou supostamente originários da África, por si sós, não definem o significado e a função das formas culturais que se constroem e ganham sentido no processo efetivo da vida social.

Assim, a prática do batuque de umbigada pode ser entendida como uma síntese de elementos das tradições e memórias africanas e outras formas de expressão e sistemas simbólicos com que os negros da diáspora se confrontaram no Novo Mundo. Portanto, os significados culturais de origens africanas foram reinventados e transformados pelos escravos e seus descendentes, gerando um processo híbrido que caracterizou as manifestações afro-brasileiras.

Nos depoimentos coletados, nas observações e conversas informais que tivemos com os batuqueiros e batuqueiras, a questão da origem é também um tema que se faz presente, mesmo quando abordado de uma maneira nem sempre direta. Para conduzir a coleta de depoimentos, formulamos algumas questões com o objetivo de perceber o significado da África e da escravidão na perspectiva daqueles que se identificam como herdeiros da tradição do batuque de umbigada. Questionados sobre o *batuque de*

antigamente, percebe-se que são poucos os depoimentos que mencionam, pelo menos de uma forma direta, aspectos sobre manifestação na África ou no passado escravista. A maioria dos depoentes confirma e aceita uma ligação com a África e o antepassado escravista, mas sem muito se deter no assunto.

Segundo Pollak (1989), esse processo que estabelece um longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, demonstra a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. O autor entende que “ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas.”(p.6)

Para Seu Pedro Soledade e sua mãe, D. Sebastiana, moradores de Piracicaba, as lembranças dessa época são caracterizadas pela necessidade de legitimar as raízes familiares com o batuque. Em seu depoimento, Seu Pedro, morador do Sítio Pau d’Alinho, explica, com orgulho, seu vínculo com os ancestrais batuqueiros:

Eram escravos. Depois a sinhá deu o terreno pros escravos daqui, eram parentes nossos. Então foi ficando, que tem essa raiz até hoje que nós ficamos aqui. Na época, já tinha batuque. Então o batuque, de tambu mesmo daqui, o nosso, já faz mais de 100 anos. Então aí foi continuando fazendo, aí morreram os mais velhos, foi ficando nós, foi fazendo, fazendo e a gente continua até hoje... De quando sempre todo ano, a gente procura fazer, pra continuar. (*Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006*)

Dona Odete, descendente de batuqueiros tradicionais em Piracicaba, também destaca, em seu depoimento, a legitimidade familiar com a manifestação a partir da ligação com a África. Ao mencionar sua inserção no batuque, incentivada pelos membros da família, relata:

Então, tia ‘Cema’ que foi minha madrinha de casamento, convidou: Odete, vamos em Capivari, lá você vai aprender dançar o tambu, o

batuque verdadeiro... Você vai aprender, Odete... Porque sua avó, sua bisavó também dançou tambu, era tudo africano. Aí que eu entrei. .(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Essa preocupação aparece também quando se trata da preservação dos objetos que fazem parte da tradição. Reivindicado por vários grupos familiares, o tambu se tornou um símbolo que pode legitimar a ligação com a origem do batuque. Em seu depoimento, Dona Piquitita, batuqueira de Piracicaba, justifica a luta de sua família pela posse do Tambu. Referindo-se a um diálogo com o tio sobre a guarda do tambu, relata:

Ele falou: Então eu vou tirar o tambu do (Clube) Treze porque não é da Sociedade, o tambu é geração nossa...” O tambu é da minha mãe, é da família da minha mãe, família da Lili que está em São Paulo, família do Odacira, irmã do Rugel que faleceu depois de 15 dias do meu tio e da Nely que é filha do Tio Belo. Então, o tambu tem 4 gerações. Meu tio Belo morreu, Seu Plínio veio no tambu, foi lá, pegou no Tio Tónho, tirou da casa, que ele fez uma casa como escravo. Tem tudo corrente, a Odete viu. Coisa mais linda. Como é uma casa...é uma senzala. Ele levou o tambu e não devolveu mais... .(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)



Os instrumentos utilizados no batuque são os tambores (Tambú e quinjengue) feitos de tronco escavado com couro fixado por pregos, que é umedecido com pinga e colocado para afinar no calor de uma fogueira.(Raymond, 1954:42)

Foto 14: Tambú e quinjengue guardados por Dona Anicide Toledo. Herança familiar. Fonte: Arquivo da pesquisadora

Percebe-se, nesses depoimentos, que, na memória desses batuqueiros, a África e a escravidão tornam-se elementos de contribuição ao processo de identificação e de reconhecimento coletivo da legitimidade na tradição. Ao enfatizarem a ascendência familiar na tradição africana, buscam reforçar perante eles próprios e os diferentes grupos com que se relacionam a importância de manter uma ligação com a memória africana. Ao que tudo indica, esses símbolos, construídos ao longo do tempo, contribuíram para que o grupo desse o sentido necessário à vida cotidiana.

As lembranças refletem também a necessidade de se ressaltar a resistência ao sofrimento do cativo. Consciente ou não da origem, o *africano* aparece frequentemente nos depoimentos e *sua cultura* é ressaltada como uma forma de sobrevivência e luta contra o poder estabelecido:

Essa dança nossa aqui é caiumba. Nêgo dançava no mato. Escravo dançava no mato. Furava esse pau aí com fogo, que ocê tá veno aí..furava com fogo, escondido de sinhô.Africano, no mato, furava esse pau com fogo.Pá podê diverti, escondido de sinhô. Naquele tempo que existia escravidão.²⁸

Essa herança é também motivo de orgulho e reafirmação da legitimidade de pertencimento a uma tradição:

Todo mundo já conhece,
eu sou o Bomba de Tietê,
Eu sou nascido na Caiumba
e na Caiumba eu vou morrer!²⁹

Assim, em muitos depoimentos ficou nítido o sentido da ligação com esse legado cultural que, mesmo que ressignificado e transformado no decorrer do tempo, serve ainda de referência para o indivíduo e para o grupo. Ao reconstruírem suas histórias de vida,

28 Theotônio de Moura, neto de escravos, do Batuque de Piracicaba, SP. In: *Documentos sonoros Brasileiros*. Acervo Cachuera.

29 Bomba, Batuqueiro de Tietê, SP; In: “No repique do tambú.– O Samba de Umbigada Paulista” (2003) Direção: Paulo Dias e Rubens Xavier. Realização: Associação Cultural Cachuera! Co-produção: TV Cultura e Rede Sesc-Senac dTV. vhs – ntsc 56 min.

acabam reconstruindo também a história do grupo familiar, misturando, muitas vezes, lembranças suas e de seu grupo. Essa reconstrução é fundamental para que se estabeleça a identidade atual na família, destacando-se, nos relatos, o orgulho e a percepção de responsabilidade pelo fato de ser “herdeiro” dos bens e da tradição deixada pelos antepassados.

As lembranças dos depoentes também acentuam a necessidade de se compreender o sentido da dança, buscando relações com seu cotidiano. Para Antonio Filogênio Júnior, batuqueiro de Piracicaba, o significado da umbigada, suas origens, está além de um ritual profano:

O umbigo seria o primeiro canal de alimentação quando nós estamos no ventre materno, mas também é um canal onde nós recebemos energia e quando se toca o umbigo de homem e mulher é como se essas energias pudessem ser ampliadas, que ajudassem a reorganizar o próprio universo. Então é uma coisa muito mais ampla. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

A coleta e análise de depoimentos permitem-me concluir que a ligação do batuque de umbigada com a origem africana e a resistência escrava tornou-se, para o grupo, atualmente, uma maneira de se posicionar perante a nova realidade que se estabelece. Assim, as exigências e necessidades do presente vão direcionando a reconstrução do passado. (HALBWACHS, 1990)

Compartilhamos com as conclusões de Stuart Hall (2003) que, ao analisar a imagem da África no processo da diáspora, a compreende não como uma redescoberta, mas como uma produção:

A África que vive na diáspora não é nem a África daqueles territórios ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram seqüestrados e transportados, nem a África de hoje, que é, pelo menos, quatro ou cinco continentes diferentes, embrulhados num só (...) A África

que vai bem, portanto, nessa parte do mundo não é aquela que é retomada e sim criada. (p.40)

2.2. O batuque nas fazendas, nas vilas e nas periferias: a formação dos territórios negros

A formação dos bairros de periferia, nas cidades do interior paulista, após o final do século XIX, contribui para a manutenção dessas danças de umbigada, mesmo que ressignificada. Levadas pelos ex-escravos que deixavam as fazendas em busca de trabalho na zona urbana e que acabavam se refugiando nesse contexto periférico, essa manifestação cultural enfrenta o desafio de existir agora em uma sociedade que busca novas regras de convivência.

No interior paulista, os ex-escravos distribuíram-se em espaços das periferias das cidades ou se mantiveram nas zonas rurais compondo o universo caipira.

Ocupando espaços que se definiram como territórios negros, homens e mulheres contavam com alguns aspectos para a superação dos problemas enfrentados ao se inserirem na sociedade urbano-industrial: a solidariedade e os constantes encontros entre os parentes. Nesse sentido, percebemos que os conceitos de desorganização e instabilidade não se aplicam a um significativo número de famílias negras do interior paulista, mas especificamente aos grupos envolvidos com o batuque.

Ao rememorarem suas trajetórias, esses grupos familiares reconstróem também os difíceis momentos que caracterizaram o período, marcados principalmente pela luta em prol da sobrevivência. Nos depoimentos de membros das famílias, estão presentes, de forma nem sempre explícita, as mágoas, as revoltas e as indignações decorrentes dessa

marginalidade. Dona Anicide Toledo, batuqueira de Capivari que trabalhou como gari durante muito tempo, desabafa:

Olha, falar bem a verdade, nós trabalhemo(amos) aí...tudo por Deus, pra gente ir até o fim lá, pra gente poder aposentar. Porque o fiscal, (al)pra mim, era racista.Ele aproveitava nas nossas costas, e os brancos não fazia(m) nada , mas ele queria carcar nós . Quando era gente de cor, ele queria tirar o coro. .(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 22/07/2006)

Nos relatos estão contidas também as lembranças que marcaram a juventude, os espaços determinados, segregados (o que ocorria em muitas cidades da redondeza). Faé, batuqueiro de Piracicaba, conta-nos sobre os espaços de lazer e as marcas da discriminação:

Aí na praça tinha a praça central. Central era dos brancos e a outra lá da lateral, seria a nossa, entendeu? O pessoal só podia ir do lado, na lateral da calçada, na praça mesmo, central não era lado. Se os negros entrassem, era encrena na certa. .(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

Em algumas vezes, o silêncio ou as expressões faciais são reveladores das percepções e indignações quanto à situação do cotidiano. No entanto, fica evidente que a situação de racismo não passou despercebida pelos negros e negras vítimas da discriminação.

Essa percepção fazia-se notar também nas letras das músicas que, dentro do universo do batuque, retratavam a situação por que passavam as famílias. As indignações estavam presentes, como na letra criada pela Dona Anicide Toledo, de Capivari, para denunciar a situação do filho que sofria discriminação no trabalho:

Eu moro em Capivari, gosto muito da minha terra,
eu moro em Capivari, gosto muito da minha terra,
São João que me perdoe, do que eu vou falar aqui.
Precisa acabar o racismo, mas dentro de Capivari. .
(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 22/07/2006)

Ou apareciam na forma de lamentos, como na letra criada por Seu Pedro Soledade, batuqueiro de Piracicaba, ao lamentar a morte de um parente que faleceu no trabalho. “Era meu primo. Primo-irmão. Foi arrumar um negócio de força aqui na sexta-feira maior, esqueceram e ligaram o fio, o fio encostou na costa e ele morreu na hora. No ano seguinte, nós cantamos:

[...] No ano que passou,
Passou, mas deixou saudade,
Nós não fizemos festa,
por causa da morte de Zé Soledade. (*Depoimento* concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Nota-se, no entanto, que os bairros da periferia e a área rural transformaram-se em espaços de socialização, marcados pela manutenção e pelo fortalecimento das tradições trazidas na memória, mas também pelo presente histórico da opressão racial brasileira, com seu universo de valores e hábitos específicos.

Após a abolição, no interior paulista, essa tradição, apesar de manter a forte presença africana dos tambores e da dança de umbigada, se juntou ao universo caipira das modas. (DIAS, 2001). “Nas plantações das grandes fazendas, negros e caipiras conviveram e trocaram conhecimentos, irmãos na pobreza, no tipo de vida, na paixão pela música.” (NEPOMUCENO, 1999.p.166).

De fato, tudo indica que o batuque se propagou juntamente com os desafios em versos ao som da viola: o cururu. Entretanto, observa-se que os espaços e lugares de cada um era definido em alguns momentos; em alguns momentos dividindo os grupos que o compunham. Exemplo disso é uma estrofe de uma modinha cantada por batuqueiros de Tietê, em 1952:

A mulata vai pro baile,

O caboclo no cururu,
Os brancos vão no cinema
Negro preto no tambu.³⁰

Toniquinho Batuqueiro, nascido em Piracicaba, narra a relação entre os batuqueiros e os cururueiros, já que presenciou ambas as manifestações, quando criança:

Meus avós tocavam tambu, dançavam tambu, tinha cururueiro na família, e eles me levavam....Agora, tinha os cucurueiros que não dançavam tambu, tá me entendendo? Não morria de amores pelo tambu.

-Tem tambú lá? Tem.

Até o que for da época deles, tal ia lá, vê - lá. De vez em quando, ele entrava na roda, dava umas umbigadas e voltava satisfeito pra outro dia. Agora, tem cururu lá não sei aonde, então, seria para o cururu: deixa comigo, vou versar lá no cururu, então se aparecer o Satanás eu vou versar com o Satanás, entendeu?

(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 07/10/2006)

Essa característica intercultural reforça o que Canclini (2006) prefere chamar de hibridação, em vez de sincretismo ou mestiçagem, "porque abrange diversas mesclas interculturais - não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo 'mestiçagem' - e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que 'sincretismo', fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos *simbólicos tradicionais*" (p. 19).

As falas e as lembranças evidenciam que o batuque de umbigada permaneceu "vivo" graças à influência que receberam dos antepassados diretos: pais, tios e avós, tornando-se, em alguns momentos, uma prática cultural portadora dos anseios da comunidade. Nesse processo, entende-se a memória familiar como patrimônio simbólico dessa cultura, em que cada membro representa um elo entre passado e presente, como nos relata Dona Piquitita, batuqueira de Piracicaba, ao analisar a situação da tradição atualmente:

³⁰ As modinhas são versos de assuntos variados que constituem a música da parte coreográfica. LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo*: São Paulo, Ricordi, 1954.

Se Deus quiser, mamãe o batuque não há de acabar. Eu tenho muita fé em Cristo (...)Mas eu tenho muita fé que não pode acabar. Porque o batuque é nosso, é de raiz , é dos tempos de escravidão, você não vê? Tradição até a batida, não é o tambu? Fala pra mim, não é o tambu? Agora por que deixar cair? .(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

A Vila África, em Piracicaba, o bairro Santa Cruz, em Tietê entre outros exemplos dos chamados “quartéis-generais do batuque”, transformaram-se em espaço de encontros de muitas famílias, espaço de organização e resistência (ALMEIDA, 1946; CÂNDIDO, 1947) Seu Pedro Soledade, batuqueiro de Piracicaba, nos esclarece em seu depoimento o que significou para o grupo a manutenção dessa tradição:

O único jeito de reunir a família, as pessoas, todo esse pessoal, entende? Principalmente da raça negra, entende? Então unia as pessoas. Porque a união de todos juntos, isso é muito importante pra nós e a recordação também, que nós temos o laço...Além de ter esse laço da família, tem o pessoal que vem e participam junto com nós , é muito gratificante. Então a gente conserva, a gente conserva isso, é muito, é muito (...) dá muito valor pra isso. .(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Nas informações colhidas formalmente por meio dos depoimentos ou nas conversas informais com o grupo, ficaram evidentes a importância das reuniões familiares na organização do grupo e a solidariedade existentes entre os parentes envolvendo tios e tias, avós e avôs, padrinhos e madrinhas, entre outros. O que fica caracterizado por meio desses relatos é que existia um forte vínculo entre os parentes, ultrapassando os laços sanguíneos, como nos mostra Márcia, batuqueira de Piracicaba, ao se referir à formação da Vila África:

A gente surgiu em várias famílias e cada um casou. Então se não é da minha é da minha irmã, entendeu, ele é parente da minha irmã, é parente do outro, é parentesco. Se não é parente meu é da minha irmã, tem sempre uma história assim... .(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

Os encontros para dançar o tambu eram fundamentais para que esse contato se fortalecesse, constituindo-se como um grande encontro familiar. Destacam-se, nos relatos,

histórias que relembram as festanças de casamentos, as procissões, os aniversários; encontros que geralmente reuniam “os patrícios”³¹ que vinham de todos os lugares da região. Seu Pedro Soledade nos relata sobre esses encontros ocorridos no sítio que pertence à família desde a época da abolição, lugar que, segundo o depoente, transformou-se em um “ponto de encontro do tambu”:

Aqui é a sede. Aqui ficou o lugar principal, porque a festa sempre foi aqui. Então por isso, que o nome aqui antigamente chama..., agora já não chama, falam sítio, mas aqui foi sempre fazendinha. Então, nós vai lá na fazendinha, na Soledade, na fazendinha no Pau d’Alinho, então sempre foi conhecido(...)Nós sempre fomos muito acolhedor de tudo o pessoal... Então, como eu falei pra você, aqui morava muito patrício, aqui em volta, e depois uniam tudo nesse lugar. Então por isso que vinham aqui(...)Aí vinha o pessoal do pau queimado, porque têm 4 lugares aqui, com o mesmo nome: tem Pau Queimado, Pau Preto, Pau d’Alho e Pau d’Alinho.Por quê? Todos esses lugares era lugar que morava só patrício. Tudo ano tinha festa. E nesse lugar ficou os 4 bairros, 4 lugares de bairros que todos ficavam aqui(...)Aqui era o lugar. Então, por isso vinha gente de Tietê, de Capivari, de todos os lugares, vinham aqui. Vinham de Piracicaba, da cidade, vinham tudo a pé, mas vinham tudo aqui. Aí depois tinha alguns tambu fora de época, aí reuniam ali na Vila Rezende. Então tinha a família do João Joana, e eles faziam o tambu também ali, depois foram criando alguns tambus ali na Paulicéia... *(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)*

³¹ Termo utilizado pelos negros para se referir a outros negros: patrício



A família Soledade conserva o Mastro construído e relembra o local onde era realizado o batuque de a umbigada no passado. Contam os depoentes que o local era uma espécie de ponto de encontro dos grupos negros da região para a realização do tambú.

Foto 15: Sítio Pau d'Alinho pertencente a Família Soledade. Fonte: Arquivo da pesquisadora

São significativas as menções nas falas, assim como imagens guardadas e selecionadas pelos depoentes, a importância das experiências familiares que atuam como referências na vida cotidiana presente, além de serem caracterizadas como fontes de transmissão. Os depoimentos de Vanderlei, batuqueiro de Piracicaba, e seu Romário, batuqueiro de Capivari, ilustram essa afirmação:

Meu pai, ele é Luiz Bastos, falecido há 23 anos, ele faleceu em 82. Era borracheiro, foi borracheiro a profissão dele e assim a ligação que ele tem na parte mais cultural é que meu pai ele era, pertenceu à tradição do cururu, não era um grande cantador, mas apreciava...e a tradição do samba de lenço, ele gostava muito de tocar; tocava pandeiro. Assim, com relação ao batuque de umbigada não foi tão ligado. Sabia, conhecia também, mas não foi tão ligado. Minha mãe, já, morou só aqui na cidade, enfermeira, foi parteira, e com relação com essa parte cultural assim, não foi tão ligada, com essa questão do batuque e a questão da umbigada. Eu vou ter essa ligação muito forte na minha avó materna, ou seja, a mãe de minha mãe, porque ela veio de uma fazenda aqui da nossa região chamada Fazenda Olho D'água, que fica entre Piracicaba e Tietê. Então, minha avó que tinha... Trouxe essas informações pra gente; segundo ela, não participava assim do batuque direto, mas ela conhecia, assistia, conhecia muito, assistia... (Vanderlei Bastos. Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Meu pai trabalhava de carroceiro, depois no engenho de açúcar, meu pai trabalhava em todo o serviço. Minha mãe era doméstica, minha mãe quase não trabalhava, quando trabalhava ia cortar cana.

Na infância eu morava com meus pais, meus pais gostavam muito do tambu, do batuque, meu pai...Eles formavam uma turma e saíam pros sítios, quando tinha casamento no sítio, então convidavam a turma do batuque pra ir junto. E eu, moleque comecei a acompanhar meu pai; comecei a acompanhar meu pai e comecei e fui gostando da coisa...(risos). Peguei o costume e continuei e fui avante.(Seu Romário. Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 13/07/2006)

As reuniões também faziam parte dos temas cantados nos encontros do tambu. Seu Pedro Soledade lembra, com saudades, das letras que criava e eram cantadas por todos os batuqueiros:

Piracicaba, Tietê, Capivari;
Piracicaba, Tietê, Capivari;
Não quero que você vá acostumar, Porque é meu aniversário,
Convido a turma inteira pra almoçar.³²



O batuque de umbigada é dançado em fileiras. Formam-se duas fileiras que se defrontam, uma de mulheres e outra de homens. Os homens se dirigem às mulheres e voltam até o meio do salão, acompanhados de seus pares, terminando na umbigada.

Foto 16:A umbigada é frequentemente dançada pelos velhos batuqueiros Capivari. Abril de 2006.Fonte: Arquivo da pesquisadora

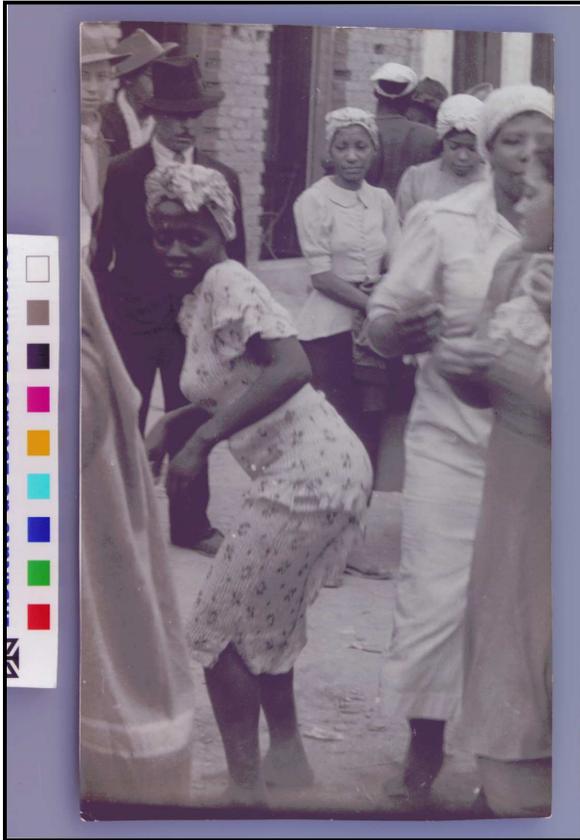
³² Letra cantada por Seu Pedro Soledade, Piracicaba.

Muito comuns, também, eram as viagens para outras regiões, principalmente a Pirapora do Bom Jesus.³³ Nota-se que essas viagens, lembradas por muitos dos velhos batuqueiros, tornaram-se importantes para a sociabilidade do grupo. Ao que tudo indica, por meio das apresentações feitas publicamente, o grupo foi se fortalecendo e se integrando a outros provenientes de regiões diversas do Estado de São Paulo, e mesmo do sul de Minas Gerais. (CUNHA, M. 1937)

Antonio Filogênio de Paula Júnior, batuqueiro de Piracicaba, ressalta em seu depoimento a importância dos encontros entre os chamados *batalhões* no processo de preservação do batuque de umbigada. Esses encontros possibilitaram a manutenção e a continuidade dessa manifestação.

O batuque tinha em várias partes de Piracicaba, em vários bairros. Então, por exemplo, aqui na área da Vila Rezende, próximo ao Engenho Central tinha batuque, na área da Paulicéia, que era um reduto que tinha muitos negros, tinha batuque, que é zona urbana, mas periferia. Na vila Independência, aonde depois vai ser chamado a Vila África, reduto de batuqueiros, nos sítios, muitos sítios que tinha a própria fazenda Capoava, lá de Saltinho, que trouxe muitos batuqueiros pra zona urbana e deste da família Soledade, mas também tem o Pau Queimado, Pau d'Alinho que tinha batuque. O batuque da área central, isso aqui em Piracicaba, que era realizado no Treze de Maio, uma vez por ano, onde se reuniam todos eles. E as outras cidades vizinhas, tinham batuque; Porto Feliz, Porto Ferreira, Rafard, Charqueada, Tietê, Capivari, Rio Claro, todas essas cidades tinham grupos de batuque. E se chamavam batalhões. Os mestres mais antigos chamavam batalhão de Piracicaba, o batalhão de Rio Claro, o batalhão de Tietê, o batalhão de Capivari. Como que uma rivalidade, mas uma rivalidade saudável. Então, quando eles se encontravam pra fazer o batuque em cada uma dessas cidades (os grandes grupos), existia uma rivalidade, um querendo mostrar quem dançava mais, quem tocava mais, era uma coisa até interessante. E cada uma tinha o seu estilo de toque, embora o ritmo fosse, na sua raiz, o mesmo, mas cada uma tinha o seu estilo de toque, o seu jeito de tocar a matraca, o quinjenque e o tambu. E se preservava isso... (*Depoimento* concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 12/02/2005)

³³ Essas viagens foram registradas por ANDRADE, Mário de. "O Samba Rural Paulista". In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, ano IV, nov. 1937. p.37 a 114. e CUNHA, Mário Wagner Vieira da Cunha. *A Festa de Bom Jesus de Pirapora*. In: *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. XLI, ano IV, nov. 1937. p.5 a 35.



Em Pirapora do Bom Jesus vários grupos ficavam alojados nos barracões. Eram negros provenientes de Capivari, Campinas, Piracicaba, Sorocaba, Tietê, e de outras cidades do interior. Os registros de Mário de Andrade e outros pesquisadores indicam que ali se praticava o Samba de Umbigada, o Samba Lenço, o Jongo, o Tambu, o Samba Campineiro entre outros. A forte presença do bumbo (ou zabumba), aos poucos, provocou a fusão da denominação dos sambas que se praticavam nos barracões como Samba de Bumbo, ou Samba de Pirapora, o que Mário de Andrade denominou Samba Rural Paulista.

Foto 17: As imagens construídas por Mário de Andrade. Encontro dos grupos em Pirapora.1937. Fonte IEB/USP

As décadas de 1910 e 20 se caracterizam pela presença crescente dos batuqueiros em Pirapora o que tornou a cidade um verdadeiro reduto do samba paulista.



Foto 18: Negros se divertem nos barracões em Pirapora. Fonte: Arquivo Mário de Andrade. IEB/USP

Esses chamados “territórios negros”, criados no período pós-abolição, representavam, ao mesmo tempo, uma manutenção da política discriminatória, mas se tornaram, também, espaços sociais importantes para as manifestações culturais afro-brasileiras.

2.3. Da repressão legalizada ao reconhecimento público

As histórias e recordações reafirmam a repressão social a que foram relegadas as heranças africanas apropriadas pelos brasileiros. As perseguições e repressões foram comuns em manifestações como a capoeira, o samba, os batuques e as religiões de origem afro-brasileira, entre outras.

Toniquinho Batuqueiro relata-nos sobre a perseguição ao samba, em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX:

Porque tem uma coisa, na década de, na época de 40 o samba era desorganizado (...). Se você ficava aqui na porta, tocando tamborim, por isso branco telefonava, a polícia vinha e prendia você. Tomava seu tamborim, aquele negócio todo...Então havia perseguição de quem era batuqueiro, quem era ritmista e quem não era, brancos contra os negros. Digo que seja isso, deu pra entender? E a polícia prendia, tomava instrumento, aquele negócio ...de vez em quando nego botava briga, voltava retido, tomava tapa, dava tapa, não havia preço...não tinha jeito...quanto à polícia, né? E essa aí era a época de perseguição. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 07/10/2006)

Por volta dos anos de 1950, o batuque de umbigada também passou a ser considerado imoral, sendo proibido, conseqüentemente, de ser realizado publicamente. Os participantes foram fotografados, fichados e alguns presos. Essa intervenção judicial e policial, resultado de uma pressão feita pela classe média e pela Igreja, é apontada por alguns estudiosos, Cândido (1947) e Dias (2001), por exemplo, como uma das causas da decadência do batuque de umbigada na região.

Mestre Plínio, antigo batuqueiro de Piracicaba, relembra esse período com uma letra que era cantada por todos na época:

A festa tava tão bom,
E o delegado fez parar
E o delegado fez parar!³⁴

Seu Romário Caxias, antigo batuqueiro, morador em Capivari, também relata as restrições que existiam naquele período:

Primeiro sempre tinha preconceito disso aí. Eles achava que era uma dança espalhofatosa, que não podia ser na cidade, que tinha que ter alvará pra...dançar. Quando era, assim, fora da cidade, não precisava nem falar nada, nos sítios, sabe. Mas, quando era aqui, no perímetro da cidade, tinha que procurar alvará, tinha que tirar alvará, pra poder fazer a festa. (*Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 13/07/2006*)

Essa repressão também foi observada pelo Professor Roger Bastide que, em 1943, convidado pela prefeitura de Tietê, assistiu a um batuque de umbigada. O sociólogo Antonio Candido, que o acompanhava, realizou um estudo sobre a manifestação. Em 1947, publicou um texto sociológico³⁵ cujo conteúdo denunciava o preconceito de uma parcela da população em relação ao batuque: “a festa, o batuque, era consentida – mas quando realizada no mato, na roça, não dentro da cidade, e ainda mais patrocinada pela prefeitura.” (p.102)

No entanto, ao que tudo indica, mesmo proibidos de exercer essa prática publicamente, o grupo de batuqueiros conseguiu preservar esse espaço social, que se manteve através das festas em dias de celebrações religiosas ou familiares. Inseridos em ocupações como serviços públicos e braçais, a maioria desses negros continuou a se encontrar, o que lhes permitiu manter os laços de solidariedade. Assim, percebe-se que as

³⁴ Mestre Plínio, batuqueiro de Capivari. Depoimento apresentado no Vídeo: *No repique do Tambú: o batuque de umbigada paulista*. Realizado pela Associação Cachuera, TV Cultura, Fundação Padre Anchieta e Rede Sesc e de Senac de Televisão, 2003

³⁵ CANDIDO, Antonio. *Opinião e classes sociais em Tietê*. Revista Didática e Científica, 1947.

festas e o batuque eram realizados nas roças e na periferia das cidades por força do preconceito da população local, que os considerava como realizadores de uma prática imoral. Mas a dança do batuque foi mantida pelos grupos, mesmo passando por processos de resignificação.³⁶

A exclusão a que estavam submetidos fez com que a ligação entre os grupos familiares se fortalecesse, ainda mais na medida em que os bairros nas áreas rurais se tornaram referências de lazer, sem o controle e a opressão, possibilitando, assim, a organização de novas táticas de disseminação da tradição batuqueira em espaços públicos. As procissões e datas comemorativas, por exemplo, passaram a representar, para a população negra, uma “saída” para essa perseguição. Em 1957, houve a junção das manifestações das três cidades, Piracicaba, Capivari e Tietê, o que, segundo relatos, deveu-se ao fato de os batuqueiros terem percebido o enfraquecimento dos grupos locais. É o que nos conta Vanderlei, batuqueiro de Piracicaba:

É...Foi (ram) falecendo os batuqueiros antigos, não houve aquela substituição natural; e foi tendo a necessidade de se juntar o grupo, juntar as três cidades pra formar um grupo e aí que a gente acha que foi assim uma sacada fantástica pra permanecer o grupo até hoje. De três formou um, que permaneceu a manifestação sóbria, que trouxe pra gente até hoje. Então, esse foi o grande momento, acho que é como a gente fala, o batuque até 1957 e o batuque depois de 1957. (*Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005*)

Olga von Simson (2007) cita o caso do samba de bumbo em Campinas, que passou também por esse processo de repressão, o que fez com que se modificassem as formas de dançar. Segundo a autora, a repressão às formas de divertimento negro foram tão presentes em Campinas do início do século XX, que os grupos de sambadores, para continuar

³⁶ Em Campinas, por exemplo, a existência da dança do jongo e a chegada de jovens escravos, pós 1850, vindos da região nordestina, deram origem à manifestação do samba de bumbo. Simson, Olga R. Moraes von. *O Samba Paulista e suas Histórias*. In: Resgate, CMU, 2007.

realizando suas noitadas de samba, desenvolveram a estratégia de retirar a prática da umbigada das suas performances, transformando o samba de roda no samba de bumbo, uma forma tipicamente campineira de dançar o samba.

Assim, a umbigada, que era encarada pelos senhores como uma prática licenciosa e carregada de sensualidade, deixou de ser praticada, substituindo-se o encontro dos corpos dos dançarinos pelo encontro das sambadeiras com o bumbo, que é posicionado à frente do corpo do tocador.

O processo de transformação das manifestações culturais, de acordo com as necessidades do grupo, remete às ações denominadas de *táticas*, que, de acordo com Michel de Certeau (1994) operam “dentro do campo de visão do inimigo e no espaço por ele controlado (...) é a arte do fraco”.

A tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma à distância, numa posição recuada de previsão e de convocação própria[...](p.100)

Nesse sentido, a reorganização do batuque, que teve como referência para o grupo a união das cidades (Piracicaba, Tietê e Capivari) como um único grupo, representa, acima de tudo, a maneira possível de se estabelecer publicamente em uma nova realidade. Mas, apesar das transformações que foram ocorrendo ao longo do tempo, acreditamos ser de fundamental importância a discussão do papel da cultura enquanto forma criativa de resistência, espaço que fornece brechas e aberturas, por meio das quais os grupos de diversas maneiras atuam para transformar sua realidade. Como nos descreve Michel de Certeau (1994), “essas voltas e atalhos, maneiras de dar golpes, astúcias de caçadores, mobilidades, histórias e jogos de palavras, mil práticas inventivas provam, a quem tem olhos pra ver, que a multidão sem qualidades não é obediente e passiva, mas abre o próprio

caminho...”(p.104) Desta forma, segundo Certeau (1994), aproveita-se de cada situação, opera-se

... golpe por golpe, lance por lance. Este não-lugar onde elas se exercem, sem dúvida lhe permite mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Utilizam de forma vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário, Percorrendo as diversas instâncias de poder, criam surpresas, estando onde ninguém espera. (p.101)

É a astúcia, diz o autor.

Simson (1991), em sua pesquisa sobre o carnaval de São Paulo, destaca a importância do espaço dessa manifestação para o exercício da resistência, considerada pela pesquisadora como “resistência inteligente”, aquela resistência que se exerce no cotidiano, ao nível da cultura, aproveitando as brechas que a religião, o lazer e a política possam apresentar, e que o negro paulistano sempre soube alargar.(p.55)

Homi Bhabha(1998) entende essa articulação social da diferença, da perspectiva da minoria como

[...] negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O ‘direito’ de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria. (p. 20)

Contudo, Bhabha (1998) nos alerta que o reconhecimento outorgado pela tradição é uma forma parcial de identificação e que, ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição.(p.20)

Podemos conferir a esse *reencenar da tradição*, um sentido político, na medida em que essas famílias negras do interior paulista valeram-se da tradição trazida pela memória para conquistar seus espaços. A cultura tornou-se, assim, meio para demonstrar os limites que a sociedade lhes impunha, adquirindo uma nova função como cultura de *contraste*, ou seja, “a cultura que em situação de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função.” (CUNHA, 1987:99).

Batalla (1987), em seu estudo sobre o caso mexicano, afirma que o enfrentamento não se faz entre os elementos culturais

O enfrentamento ocorre entre os grupos sociais que portam, usam e desenvolvem esses elementos, criando estratégias, as mais diversas, segundo as circunstâncias de dominação a que estão submetidos... criam e recriam continuamente sua cultura... tornam seus, elementos culturais alheios para pô-los a seu serviço; reiteram ciclicamente os atos coletivos que são uma maneira de expressar e renovar sua identidade própria(p.11)

A inserção das crianças no batuque se dá em um momento de transformação do grupo. Sendo proibidas de participar até há pouco tempo, inauguram um novo contexto na história do grupo, que tem como desafio buscar novas formas de transmissão de valores. Antonio Filogênio de Paula Júnior, integrante do grupo de batuque de umbigada de Piracicaba, destaca a importância desse processo.

É, começou ali um trabalho na Vila África, esse trabalho foi ampliado e a gente tentou já pensar no que levar exatamente, onde eram os antigos redutos do batuque. Desenvolver na Paulicéia, e em outros bairros onde tinha uma predominância de descendentes, é, de negros, de afro-descendentes. E deu certo. Então, a partir do modelo de Piracicaba, a gente começou com essas crianças, com esses jovens a revitalizar esse grupo que une Piracicaba, Tietê e Capivari. Isso começou a servir de estímulo também pra Tietê e Capivari, como um elemento provocador... E acabou dando certo, hoje de Capivari já vêm alguns jovens, de Tietê já vêm alguns jovens e de Piracicaba também. (*Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 12/02/2005*)

Percebe-se, também, na fala das crianças que freqüentam as aulas do grupo infantil, um significativo interesse. Jéssica de 13 anos, por exemplo, faz aulas há três anos. “Acho interessante porque, além de dançar, também aprendo como era a vida dos escravos. Na escola, os colegas me perguntam como é a dança e alguns já se interessam”³⁷



Apresentações públicas, exposições e oficinas são atividades com o objetivo de divulgar o batuque de umbigada e que hoje fazem parte da realidade atual do grupo.

Foto 19: Espaço do clube 13 de maio em Piracicaba. Janeiro/99
Fonte: Arquivo do Clube 13 de maio-Piracicaba

2.4. Da representação das experiências vividas: o que pensam os batuqueiros

Entender a vivência dos saberes populares, dentro dos diferentes contextos, implica, antes de tudo, observar os aspectos específicos dessa comunidade. Logo, olhar para o sujeito que fala, que tem suas ações nesse espaço contraditório, muitas vezes permeado pela

³⁷ Entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, em 22/02/2004. P.G2 “Dança de Escravos Renasce em Piracicaba”.

indústria cultural, faz-se fundamental para compreendermos as relações que se estabelecem neste jogo de poder.

Nas observações e depoimentos coletados, pudemos perceber o quanto essa questão faz-se presente no cotidiano dos batuqueiros e batuqueiras. Para muitos, a nova fase que se apresenta é necessária, pois o que está em jogo é a continuidade ou não da tradição. Ao descrever uma conversa com um conhecido, seu Romário, batuqueiro de Capivari, demonstra o que pensa sobre as apresentações públicas, feitas atualmente pelo grupo:

Importante porque assim divulgou mais, tem mais divulgação o tambu. Agora o tambu tá divulgado no Brasil inteiro, pro Brasil inteiro tá divulgado. Inclusive, esses dias um moço que eu conheço aí de Porto Alegre (bairro de Capivari) falou:

-Oh! Romário, parabéns pelo batuque, vi o senhor dançando batuque, tocando o tambu...

Mora lá em Porto Alegre...e eu quis falar: onde você viu?

-Vi na televisão.

Ele viu o Repique do Tambu. Então ele falou...tá sendo divulgado,né, tá sendo divulgado. (*Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 13/07/2006*)

No entanto, os conflitos e problemas próprios dessa nova fase são percebidos pelo grupo, transformando-se em lamentos ou em denúncias. Mesmo fazendo parte das apresentações públicas, das gravações de Cds e de documentários, Dona Anicide, batuqueira de Capivari, recorda com saudades o tempo que considera do verdadeiro batuque. Ao opinar sobre as mudanças da manifestação atualmente, relata:

Ah! É bom, mas...não. O batuque mesmo é feito no terreiro. Primeiro dançava tudo com o pé no chão, agora tudo aquele luxo. Tá bonito, mas que nem era atrás, não tem mais, não tem mais. Cessou tudo. (*Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 22/07/2006*)

O que fica evidente nos relatos é que, apesar das adaptações ao novo contexto, os mais velhos, principalmente, buscam na memória algumas das características dos tempos de antigamente. Em Piracicaba, o Sítio da Família Soledade, tornou-se referência de um

espaço que ainda preserva o ritual, como *antigamente*, dizem alguns batuqueiros. Nesse espaço, no chão de terra batida, no terreiro ainda acontece o ritual do tambu, em ocasião das festas familiares e das datas comemorativas.

Ao mesmo tempo, para outros membros do grupo, as modificações são encaradas como parte do contexto em que a divulgação exerce papel importante. Júnior, batuqueiro de Piracicaba, nos relata sobre essa relação dos velhos batuqueiros e as mudanças ocorridas nos últimos anos:

Além desse trabalho com a Márcia, na Vila África, também as oficinas abertas de batuque. E aí a gente contou com o apoio das pessoas da velha guarda, o próprio Mestre Plínio, o Mestre Dado e a Dona Odete, que são grandes parceiros, que eram a velha geração, a antiga geração, que nos ajudaram a fazer esse caminho também. E, até nos orientando pra onde vai, o que pode o que não pode, o que deve o que não deve. Outro trabalho importantíssimo também, que o próprio Mestre Plínio, Mestre Herculano, Romário Caxias, Dona Anicide Toledo, enfim, todos da velha guarda, sempre tiveram a cabeça extremamente contemporânea. Então, a tradição não é algo que se engessa no tempo. E eles não deixaram, e aí folclore no sentido de deixar. Usando aí, embora pra alguns pesquisadores já não é mais isso, mas durante muito tempo que ficou isso, que coisa folclórica é aquilo que praticamente parou no tempo; eles não deixaram parar no tempo, então a tradição, eles fazem as festas tradicionais, mas por exemplo o Mestre Plínio, junto com esse pessoal todo, eles vão gravar em 1999 o primeiro registro em CD do batuque de umbigada, chamado Tambor do Congo (*Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 12/02/2005*)

Percebe-se, ainda, que o grupo apresenta opiniões críticas quanto à forma em que se estabelecem as negociações e de como interferir nesse processo. O fato de “aceitar” esse novo contexto, não os impede de questionar, criticar e sugerir outra forma de contato. Vanderlei Bastos, batuqueiro de Piracicaba, narra um pouco desse dilema:

O falecido Mestre Plínio, que a gente, um dos pontos mais tristes, que assim, eu não esqueço não, eu vi esse homem chorando porque é... se criaram essa divergência no batuque por conta dessa falta de respeito com eles. Por exemplo, as pessoas vinham, é, simplesmente vinham, filmavam assim o batuque, assim a Deus dará, ligados a grandes universidades, não convém aqui ficar citando nomes também, (...) simplesmente, vinham, filmavam, iam embora e você não sabia pra onde ia esse material, não

tinha esse material ...Na Sociedade Beneficente 13 de Maio simplesmente as pessoas que chegavam perguntavam pra gente onde é a tomada, ligavam a filmadora, já filmando. Então, assim, vieram também pessoas desconhecidas, pessoas a pedido de artistas conhecidos também. Não convém citar nomes, mas assim, e quando a gente começou a perceber, pô, não é assim, né? Tem que ter um porquê, alguém tem que se identificar, tem que falar pra alguém o que é isso, pra onde vai isso, e aí que a gente começou a enfrentar isso, a trabalhar com isso. *(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 12/02/2005)*

As mudanças trouxeram também conflitos internos, em que os diferentes interesses vêm à tona, causando entre o grupo lamentos e reclamações. As apresentações públicas, por exigirem gastos com viagens, acabam limitando o número de pessoas participantes, gerando descontentamentos. As palavras de Dona Odete, batuqueira de Piracicaba, resumem um pouco desse contexto:

*(O Batuque) Acaba (se) não tem união. Agora, você dança, você é melhor do que eu? Não, eu também danço, por que você vai subir no ônibus e eu não. Eu não tenho condições pra ir daqui lá, aonde vai o batuque... Então eu dependo também desse ônibus, que é pago pela prefeitura. Então é a união entre os batuqueiros. O mestre deveria ser mais... coerente com as pessoas, mais humano, saber tratar as pessoas melhor, porque... como ele é o mestre, ele tem que sorrir pra você, pra ela, pra ele, pra todo mundo. Não pode ser de cara amarrada, tem que estar de bem com todo mundo, tem que estar de bem com a vida... É aí que eu acho que está faltando a união... *(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2007)**

Parece-nos, no entanto, que, mesmo diante das transformações ocorridas no decorrer do tempo, do chão batido dos terreiros até a espetacularização atualmente nos palcos e diante das câmeras, o batuque de umbigada é, ainda, um espaço privilegiado para se compreender o processo de identificação e as relações étnicas contemporâneas. Destaca-se, porém, a cada época, um novo sentido para o grupo que a mantém, ao mesmo tempo que a transforma, alterando suas funções e seus papéis enquanto herdeiros de uma tradição.

A aquisição de equipamentos tecnológicos pode, de uma forma positiva, contribuir para a ampliação dessa memória coletiva, assim como percebeu Cassiano (1998), nas Folias

de Reis, em Campinas. A autora destaca que o acesso a esses equipamentos permitiu ao grupo uma expansão da memória coletiva na medida em que foi criada uma ampla rede de circulação de imagens fotográficas e videográficas. Ao apropriar-se de um instrumental tecnológico e aprender códigos novos para usá-los de um modo próprio, com a intenção de divulgar sua imagem pelo mundo, esses grupos recorrem às suas experiências, às suas memórias.

No batuque de umbigada, ao que tudo indica, a relação com alguns grupos como a Associação Cultural Cachuera, por exemplo, trouxe um maior incentivo para a divulgação da cultura. A partir desses contatos, os batuqueiros e batuqueiras passaram ter mais contatos com os equipamentos tecnológicos, o que se refletiu em uma maior preocupação com a documentação da memória do grupo. As fotografias, as imagens de vídeos e Cds, os áudio-visuais passaram a ser recursos utilizados por muitos do grupo.

Nesse contexto, a memória familiar torna-se mediadora no processo. Nos relatos e nas imagens guardadas são ressaltados, com orgulho, não apenas o privilégio de ter recebido essa herança dos ancestrais, mas também a responsabilidade de transferir essa herança para as gerações futuras.



Fonte: Arquivo Vanderlei Bastos

“(...)eles(o grupo fulanos de Tal) convidam o Mestre Plínio, esses mais antigos, o Mestre Dado, o Romário, a Dona Anicide a gravar uma faixa com eles, chamado umbigada, que era uma composição deles com guitarra, com tudo que tem direito, baixo, bateria e o Tambú. E o Mestre Plínio vai lá e grava isso, eles vão lá e gravam isso. Aí, com essa atitude eles mostram pra gente, opa!...Desde que se tenha o equilíbrio e o tempero correto, gente tem que fazer, pra não morrer.(Antonio Filogênio Júnior,batuqueiro de Piracicaba.12/02/2005)

Foto 20:Apresentação no SESC SP.2007

“Isso nos ajudou e muito, porque os Fulanos de Tal já atingiu um outro público, um outro perfil, um outro grupo social e acabou o que, quando as pessoas ouviam aquilo, começou a despertar...o que que é isso aí? O que que é esses tambor aí que eles carregam, nossa, que negócio diferente, que tambor é esse? Começou a despertar o interesse também por outros setores, não só mais da comunidade negra, mas também estimulando o próprio jovem negro, opa!...Dá pra fazer outra coisa com isso. E ao despertar isso, você é obrigado a conhecer a tradição, não tem jeito.”(Júnior.Batuqueiro de Piracicaba)



Foto 21: Apresentação no SESC Piracicaba 2008
Fonte: Arquivo Vanderlei Bastos

CAPÍTULO 3

BOCA DE MESTRE, OUVIDO DE APRENDIZ: oralidade e educação não-formal na transmissão de saberes

“Nisso também se formavam escolas. Então, existiam escolas desses grandes mestres, por exemplo, a escola da família Caxias, a escola da família Toledo; eram escolas, e como era uma tradição que se aprende de boca de Mestre com ouvido de aprendiz, como diz o Mestre Lumumbo, aí, você pegava a influência muito daquele que te ensinava do jeito dele tocar, então as dobras, os improvisos, o jeito de cantar, a forma de construir o verso. Então, se pegava muito essa influência (...) tinha muito das características...”. (Júnior. Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Os griots são contadores de histórias das tribos de algumas das regiões africanas. Esses contadores são considerados sábios muito importantes, pois recontam as sagas dos heróis das etnias ao som de um instrumento de percussão e, por isso, são respeitados nas comunidades das várias aldeias que os recebem.

De acordo com a definição de Ney Lopes (2004):

[...] griot é um termo do vocabulário franco-africano criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes para as quais, em geral, está a serviço. Presente, sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai), recebe denominações variadas, dyéli ou diali, entre os Bambaras e Mandingas, guésséré entre os Saracolês, wambabé, entre os Peúles, aoulombé, entre os Tucolores, e guéwel, (do árabe qawwal) entre os Uolofes. (p.310)

Quando falecia, o corpo de um griot era colocado, literalmente, dentro de uma gigantesca árvore chamada Baobá para que suas histórias e canções pudessem continuar brotando e alegrando todos aqueles que as ouviam.

Os griots vivem, hoje, em muitas partes da África Ocidental, incluindo Mali, Gambia, Guinéa, e Senegal, e estão presentes entre os povos Mande (Mandinka, Malinké,

Bambara etc.), Fulbhe (Fula), Hausa, Tukulóor, Wolof, Serer, Maurítânia Arábica e muitos outros pequenos grupos.

Assim como os velhos griots, que transmitem suas narrativas e passam as tradições de seus povos de geração a geração, os velhos mestres batuqueiros cumprem esse papel na medida em que buscam, na oralidade, na percussão e na prática corporal, expressar o que a memória guarda através dos tempos.

O objetivo desse capítulo é analisar as formas de transmissão dos saberes, envolvendo a memória acerca dessa manifestação. A oralidade, a dança e a educação não-formal fazem parte desse processo.

3.1. O Educar na Tradição Oral

As tradições orais na África representam espaços simbólicos de preservação de dados históricos e também da interpretação destes mesmos dados. Mais do que fontes informativas sobre história de povos africanos, as tradições orais revelam muito da relação dos seus autores com o conhecimento histórico. (AMADOU HAMPATE-BÂ, 1973)

Assim como na África a palavra é memória viva, também podemos perceber que a oralidade tornou-se fundamental no processo de aprendizagem que envolve a cultura negra no Brasil. Na visão de Petronílla Gonçalves e Silva (2003), a tradição oral

[...] é uma manifestação da tradição cultural e, como ela, encerra um conjunto de significados que se apresentam com continuidade e constância entre membros de um mesmo grupo étnico-racial. Encontram-se tais significados inscritos em intenções, projetos, posicionamentos, avaliações, articulados no agir e intervir no ambiente. Trata-se de patrimônio ancestral intangível que sobrevive com renovados contornos, como que ocultado, mas sempre compartilhado.(p.185)

A autora destaca os significados e sentidos que os africanos, vivendo no Brasil, e os afro-brasileiros atribuem para educação e o ato de educar-se. Chega à conclusão de que o processo de educação tem o papel de: “‘construir a própria vida’, que se desenvolve em

relações entre gerações, gêneros, grupos raciais e sociais, com a intenção de transmitir visão de mundo, repassar conhecimentos, comunicar experiências” (SILVA,2003:101). Nesse sentido, entre os afro-descendentes o termo educar-se, ser educado está ligado a posturas, valores, comportamentos, conhecimentos reconhecidos pela classe social e grupo racial. (SILVA, 2003)

Porém, refletir sobre a relação ensino-aprendizagem via oralidade em uma sociedade em que a escrita se constitui como referência torna-se uma tarefa bastante complexa. De que maneira a oralidade, presente na maioria das tradições populares, constitui-se também como metodologia no processo de transmissão de valores?

Para o historiador Amadou Hampate-Bâ (1973) a análise vai além dessas questões a partir do momento que se consideram os valores constituídos nas diferentes sociedades:

Para alguns pesquisadores, o problema se resume em saber se a transmissão oral, enquanto testemunho de acontecimentos passados, merece a mesma confiança concedida à transmissão escrita. A meu ver, esta colocação é errônea. Em última análise, o testemunho, escrito ou oral, é sempre um testemunho humano, e seu grau de confiabilidade é o mesmo do homem. O que se questiona, além do próprio testemunho, é o valor da cadeia de transmissão à qual o homem está ligado, a fidelidade da memória individual e coletiva e o preço atribuído à verdade em determinada sociedade. Ou seja, o elo que une o homem à Palavra. (p.17)

Nessa perspectiva, a oralidade reflete os valores e os conflitos de uma sociedade ou de um determinado grupo. Simson (2000) afirma que cultura é memória, pois é a cultura de uma sociedade que fornece os filtros através dos quais os indivíduos que nela vivem possam exercer o seu poder de seleção, realizando as escolhas que determinam aquilo que será descartado e aquilo que precisa ser guardado ou retido pela memória porque, sendo operacional, poderá servir como experiência válida ou informação importante para decisões futuras.

Ao analisar as tradições africanas, Amadou Hampate-Bâ (1973) faz as seguintes considerações:

[...] pelo menos nas que conheço, que são de toda a zona de savana ao sul do Saara – a palavra falada, além de seu valor moral fundamental, possui um caráter sagrado que se associa a sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Sendo agente mágico por excelência e grande vetor de “forças etéreas”, não pode ser usada levianamente. (p.17)

Portelli (1997) resume em poucas palavras os temores quanto ao uso das fontes orais: “parece se temer que uma vez abertos os portões da oralidade, a escrita (e a racionalidade junto com ela) será varrida como que por uma massa espontânea incontrolável de fluídos, material amorfo” (p.26)

Essa constatação está presente na análise feita por Abib (2004) quando destaca a lógica diferenciada no universo da cultura popular, em que distingue dois tipos de sociedades diferentes:

- “As sociedades do esquecimento, aquelas cujas características se aproximam da sociedade moderna em que vivemos, onde o valor dado à memória como esteio da identidade grupal, é transferido aos mecanismos e instituições...

- As sociedades da memória, que apesar de integrarem a modernidade, o fazem sob outra perspectiva, utilizando-se dos meios tradicionais de arquivamento e transmissão da memória coletiva do grupo, valendo-se da oralidade como recurso essencial, mesmo que não único, mas capaz de conduzir o processo de perpetuação de sua cultura....”(p.p 63-64)

Nessas sociedades da memória, em que a memória é organizada e retida pelo conjunto de seus membros, que tem a função de transmiti-la às novas gerações, cabe aos mais velhos, com sua maior experiência e vivência, o importante papel social de guardiões da memória. “Cabe a eles a função de transmitir às novas gerações de seu grupo social os

fatos e vivências que foram retidos como fundamentais para a sobrevivência do grupo”.
(SIMSON,2000:64)

No batuque de umbigada, os mestres, ou seja, os mais velhos, dispõem dessa autoridade perante o grupo, tendo o papel de transmitir os saberes dos antepassados por meio da oralidade e da dança. A figura dos mestres ganha uma função fundamental no processo de manutenção da identidade grupal, pois eles representam o elo vivo entre gerações e, como mediadores, transmitem a história de um passado vivido e experimentado.

Esses saberes, assim adquiridos, fazem parte do que Gohn (2006) considera educação informal, muitas vezes sem intencionalidade educativa, espontânea, mas que implica um processo que socializa os indivíduos, desenvolve hábitos, atitudes, comportamentos, modos de pensar e de se expressar no uso da linguagem, segundo valores e crenças de grupos que se frequenta ou a que te pertence por herança, desde o nascimento. Trata-se do processo de socialização dos indivíduos.

O processo de socialização está presente no universo das manifestações culturais negras, de uma forma geral, como, por exemplo, na capoeira, no samba, no jongo, assim como na religiosidade. “Ali os mais velhos fazem e ensinam e os mais moços observam, repetem e aprendem...” (BRANDÃO,1995:19)

Abib (2004) nos traz como exemplo as formas de ensinar na capoeira angola, onde os saberes são transmitidos pacientemente pelos mestres, revelando um profundo sentimento de amor para com seus alunos ou discípulos:

[...] traduzido pelo respeito ao “tempo de aprender” de cada um, pela forma como toca corporalmente seus alunos para ensinar os movimentos, herança de uma pedagogia africana, baseada na proximidade entre o mestre e o aprendiz, onde até o hálito de quem ensina, deve ser transmitido para aquele que aprende, como um meio por onde a tradição é repassada.(P.67)

Nesse processo de socialização e transmissão de saberes, as músicas e ladainhas presentes no universo da capoeira são também elementos importantíssimos, pois, como sugere o autor, “é através delas que se cultuam os antepassados, seus feitos heróicos, seus exemplos de conduta, fatos históricos e lugares importantes para o imaginário dos capoeiras...” (ABIB,2004:67-68).

No batuque de umbigada, também se fazem presentes nesse processo as modas, os desafios, a forma de afinar, de tocar o instrumento, a maneira de lidar com o corpo por meio da dança, enfim, a maneira com que o grupo compreende sua herança cultural. Os discursos sobre a dança, por exemplo, são elementos importantes no batuque, principalmente quando se referem às umbigadas, que envolvem regras, condutas e prescrições. Quantas umbigadas, com quem, de que forma devem ser dadas, explicitam algumas das concepções e visões de mundo vivenciadas pelo grupo.

É interessante constatar, nos depoimentos, as representações que se constituem sobre o corpo, a estética e a preocupação com a maneira de se portar. No batuque de umbigada, homens e mulheres se vestem especificamente, se arrumam para o ritual. Essa postura atravessou gerações e faz parte hoje da memória dos mais velhos. Dona Olinda recorda, com saudades, como se vestiam em seu tempo de mocidade.:

Não podia dançar de calça comprida, não podia dançar de costas de fora, não podia dançar de blusa sem manga, aquela saia de babado daqui até embaixo, todo ano a gente dançava com aqueles babados, tudo balançava, manga por aqui, assim aquelas mangas.... Sandálias, sandália fechada; agora não, vai ter batuque, dança de calça comprida, dança de costa de fora, dança mostrando a barriga, o que, que é isso agora? Falta de respeito... Mudou muito. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Além da vestimenta, a técnica corporal empregada na dança do batuque constitui-se como ponto importante no processo de aprendizagem... Nos relatos, percebe-se que na

memória estão presentes a preocupação com a forma específica de dançar, a quantidade de volteios antes da umbigada e a coerência com o ritmo.

Villela (2004) analisou o movimento desenvolvido por homens e mulheres no batuque de umbigada em Piracicaba.³⁸ A autora observou que as diferenças nos movimentos de homens e mulheres refletem a divisão de papéis na dança:

O movimento das mulheres segue uma relação horizontal com o espaço. (...) seus movimentos são fluídos e contínuos, de forma que se nota o predomínio das formas arredondadas. (...) Entre uma umbigada e outra, geralmente as mulheres dão um passo à esquerda com a perna direita ou o contrário (...) ainda no tempo das umbigadas, as mulheres fazem seus giros... (p.p 50-51)

Quanto à movimentação masculina, Villela (2004) observou:

Na primeira etapa da coreografia vai-e-vem das fileiras os homens caminham com base no pulso da música. Observa-se que alguns batuqueiros fazem movimentos de pontuar o espaço com partes do corpo, como o ombro (...) Quando os homens estão indo ao encontro das mulheres, seja alinhado nas fileiras ou no desenrolar do batuque para trocar de par, elevam o guaiá acima da cabeça e chacoalham como se quisessem sinalizar ao parceiro a escolha (...) No momento das umbigadas fica claro que o movimento da batida do ventre chega até a cabeça e até os dedos das mãos que estão, juntamente com os braços, acima da cabeça...(p.51-52)

Para Villela (2004), a indicação que os corpos fornecem é a de que a dança de umbigada aborda a relação de gênero, refletindo os diferentes papéis que homens e mulheres representam na manifestação.

De acordo com a definição de Mauss (1974), as técnicas corporais constituem os modos de tratar, usar, lidar com o corpo, sendo frequentemente descobertas pelas sociedades, transmitidas e modificadas no decorrer do tempo. Sendo assim, culturas diferentes usam técnicas corporais diferentes e não haveria uma técnica corporal comum a todas as culturas.

³⁸ A autora utilizou o referencial de pesquisa de Graziela Rodrigues, a partir da estrutura física do corpo brasileiro.

Segundo Marcel Mauss (1974:217), “o corpo é o primeiro e mais natural objeto técnico, ao mesmo tempo meio técnico do homem”. Porém, cada pessoa irá servir-se de seus corpos por intermédio de técnicas adquiridas ao longo de sua existência e transmitidas pela sociedade em que está inserida. No batuque de umbigada ocorre o que Mauss (1974) conceitua como imitação prestigiosa, processo em que as pessoas imitam atos, comportamentos e corpos que obtiveram êxito, isto é, atos bem sucedidos de pessoas portadoras de certa autoridade. Nos relatos, são inúmeros os exemplos de aprendizagem envolvendo corpos, imitação dos gestos das danças de pessoas que se destacam na tradição.

Pequitita, filha de Dona Olinda, relata o seu aprendizado, em que a questão do movimento corporal fazia-se um ponto importante. Ao retomar seu contato com a tradição, Pequitita, batuqueira de Piracicaba, reaprende com sua mãe os passos da dança:

(Minha mãe dizia)- Agora você tem que virar...

Mas eu virava tudo errado. Ela mostrava e voltava e eu falava: - Ai, não dá. Não dá, não agüento, dói minhas cadeiras. Isso daí levou quatro anos mesmo... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

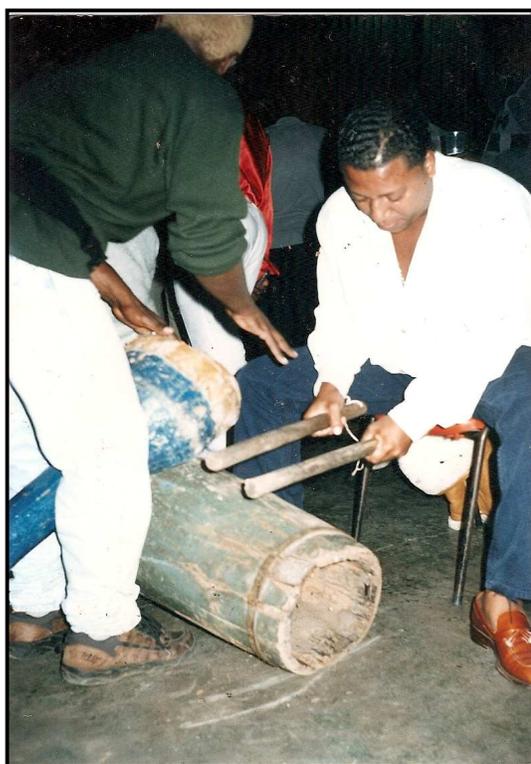
Dona Olinda sempre se destacou no batuque por ser uma das poucas mulheres a conseguir dar três corrupios (voltas) antes da umbigada, tornando-se referência para o grupo, quando se trata da dança.

Assim, os velhos mestres se constituem como detentores do conhecimento dessas normas e regras; incumbidos de reproduzir para o grupo os conhecimentos trazidos na memória, recorrendo constantemente à ancestralidade.

Nesse processo, o ato de lembrar em conjunto, isto é, o ato de compartilhar a memória, é um trabalho que constrói sólidas pontes de relacionamento entre os indivíduos - porque alicerçadas numa bagagem cultural comum - e, talvez por isso, conduza à ação. Para Simson (1991), essa memória compartilhada “é tanto forma de domar o tempo, vivendo-o

plenamente, como empuxo que nos leva à ação, constituindo uma estratégia muito valiosa nestes tempos em que tudo é transformado em mercadoria, tudo possui valor de troca.”(p.10)

Assim, memória e oralidade, presentes no universo das culturas populares, de uma maneira geral, são fundamentais para que se compreenda o processo de transmissão de conhecimentos e de saberes.



Enquanto os mais velho tava dançando e nós ficava do lado só prestando atenção, e nós ia prestando atenção. Falava, olha o Tambú ta falando: quando eu morrer pra quem minha mulher fica, quando eu morrer pra quem minha mulher fica, quando eu morrer pra quem minha mulher fica... E o Quinjengue responde: fica pra mim, fica pra mim, fica pra mim... E a matraca fala: traga pra cá, traga prá cá, traga pra cá... (Bomba, batuqueiro de Tietê)³⁹

Foto 22: Tocar: uma aprendizagem cotidiana
Fonte:Arquivo da Pesquisadora

³⁹ Fonte: No Repique do Tambú – O Samba de Umbigada Paulista (2003) Direção: Paulo Dias e Rubens Xavier. Realização: Associação Cultural Cachuera! Co-produção: TV Cultura e Rede Sesc-Senac dTV. vhs – ntsc 56 min

Depois de acesa uma fogueira, acesa ao lado do local onde vai ser realizada a dança, o tambú e o quinjengue são colocados mais ou menos no centro da fila dos batuqueiros. Antes de levá-lo ao fogo, é costume passar pinga ou sebo na boca do tambú, 'pra ele falar mais alto'. (Lima, 1954:44)



Foto 23: Tambú: principal instrumento do batuque
Fonte: Arquivo Vanderlei Bastos

3.2. Observar e ouvir: o processo de aprendizagem

Para Carlos Brandão (1995), a educação pode ocorrer onde não há escola e por toda parte pode haver redes e estruturas sociais de transferência de saber de uma geração a outra. A evolução da cultura humana levou o homem a transmitir conhecimento, criando situações sociais de ensinar-aprender-ensinar. O autor afirma que a educação é praticada tão intensamente em alguns lugares que, às vezes, chega a ser invisível. Nas aldeias dos grupos tribais as crianças vêem, entendem, imitam e aprendem com a sabedoria que existe no próprio gesto de fazer as coisas. A transferência do conhecimento ocorre indistintamente, realizada por todos os membros do clã. Segundo Brandão (1995), “a socialização é responsável pela transmissão do saber”. (p.16)

Glória Moura (1997) desenvolve um estudo sobre as comunidades remanescentes de quilombos analisando as festas que aí acontecem. A autora destaca o que denomina currículo invisível, em que os participantes vão aprendendo e reaprendendo uma série de valores, idéias, comportamentos, sem que em momento algum seja explicitada a noção de que as festas também servem para aprender.

Currículo invisível é a transmissão dos valores, dos princípios de conduta e das normas de convívio, dos padrões socioculturais inerentes à vida comunitária, de maneira informal e não explícita, permitindo uma afirmação positiva da identidade dos membros de um grupo social. A construção desse currículo invisível constitui, assim, um processo histórico, no qual a linguagem e, em especial, as linguagens musicais e corporais, desempenham um papel essencial.

A cultura afro-brasileira, em sua especificidade, tornou-se um exemplo desse processo em que a aprendizagem se constitui no momento de observar, sentir, criar e transformar por meio da descoberta. No entanto, como afirma Petronilha Silva (1987), essa aprendizagem não se trata de repetir simplesmente o que se viu ser, mas sim, seguir um modelo, um exemplo para saber como dirigir a ação. “Imitar o modelo não basta, é preciso saber” (p.148)

Nesse sentido, a aprendizagem envolve escolhas, interesses e o saber fazer com o que aprendeu. Envolve, sobretudo, critérios de inteligibilidade construídos e interpostos no espaço de vida vivida. (GUSMÃO, 1996)

Petronilha da Silva (1987) descreve esse processo, envolvendo os trabalhadores rurais negros do Limoeiro:

(...) o que ensina está entre os experientes, os que têm prática, conhecimento, costume de plantar, habilidade, jeito para mexer a terra (...) O que aprende capta e fixa o que mais lhe interessa. Depois com o que gravou na mente e no jeito de fazer, vai conhecendo, entendendo, concluindo sobre outros tipos de plantações... (p.151)

Nos depoimentos dos batuqueiros e batuqueiras, ao se referirem sobre a forma de aprendizagem do batuque, aparecem constantemente os verbos ouvir, ver, observar e participar, entre outros.

Referência do samba paulista, Toniquinho Batuqueiro, como vimos, foi criado em Piracicaba, onde cresceu ouvindo e participando dos batuques. Ao relatar sua experiência de aprendizagem, repete com orgulho a expressão: “*Aprendi emprenhado pelo ouvido*”.

Então, o que eu aprendi foi emprenhado pelo ouvido, quer dizer eles me levavam na roda de samba, ou na roda do cururu ou na roda do tambu e a cada batida entrava em mim, os cantos entravam em mim, a dança entrava ...cá, pela retina e pelo ouvido. Então eu via e ouvia o toque do tambu, a dança do tambu, é...a preparação de como é que eles ficavam lá no chão, como é que as meninas, as moças dançavam, tá me entendendo?...” (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 07/10/2006)

Na memória de Dona Olinda, batuqueira de Piracicaba, também se faz presente o tempo da infância, em que freqüentava o tambu e aprendia com os mais velhos:

Eu nasci na Fazenda Bela Vista e eu comecei dançar o batuque em uma Fazenda que se chama Janeiro. Eu tinha quatro pra cinco anos. Então, quanto tocava o tambu lá, eu ia passando os batuqueiros e passava no vão das pernas dos batuqueiros. Mas aí, eu dava a vorta, e vinha batia de novo e tornava passar aí, o tempo todo. E aí assim eu continuei... Então quando batia o tambu lá no terreiro eu pedia todo dia pra meu vô. Ué, o que aconteceu que vocês veio? (as pessoas perguntavam). Nós escutemos o Sete Léguas tocar, o barulho do Sete Léguas, nós viemos..E assim foi, e eu dancei muito naqueles tempos... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

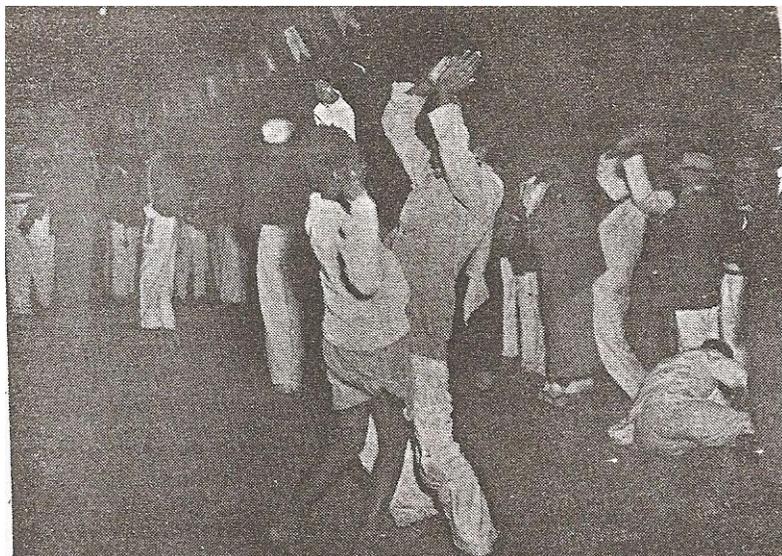


Foto 24:Uma Umbigada de crianças
Fonte:Revista de Folclore nº. 01, 1952

Uma Equipe de folcloristas da Comissão Paulista de folclore registrou na década de 1950 o Batuque realizado na Capital paulista, em Porto Feliz e em Capivari.

As crianças, apesar de não participarem dos rituais, aprendiam observando os adultos.

Nas observações feitas em campo, presenciei inúmeras vezes a preparação para o início do batuque. O ritual ali apresentado envolve a solidariedade de uns para com os outros, a organização dos horários, a postura e a estética, entre outros valores. Na fala de Seu Pedro Soledade, batuqueiro de Piracicaba, as lições aprendidas durante a infância e a adolescência são reconhecidas. Seu Pedro não apenas guarda na memória as ações e posturas de seu pai, antigo mestre, como também conserva um instrumento que a ele pertencia e que era utilizado para organizar o batuque.

Ele controlava a festa com aquela foicinha...Com uma foicinha assim desse tamanho (...) Ali ele ficava a noite inteira, e todo mundo ficava olhando a foicinha, era difícil não perceber.Ele controlava com a foicinha, agora aqueles que não tinham jeito mesmo, aí ele amarrava no pé da árvore.Com aquela foicinha ele controlava. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)



Seu Pedro Soledade porta “a foicinha” símbolo da autoridade do pai, um dos Mestres do batuque de Piracicaba.

“O respeito daqui! Com esse aqui, meu pai contornava a situação a noite inteira e não tinha problema nenhum...”

Foto 25: Seu Pedro Soledade exibe a foice
Fonte: Arquivo da Pesquisadora

Seu Pedro guarda na memória o que viu na infância:

[...] meu tio Olímpio, que é o batuqueiro que batia o tambu, que fazia o tambu , porque era de madeira, era de pau. Eles furavam ele (cavavam o tronco de madeira), pra depois pôr aquele couro, pra poder bater... Tinha tambu e a mulemba que é outro...(tambor) (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Percebe-se, no entanto, que o batuque de umbigada, assim como diz Abib (2004) a respeito da capoeira e outras manifestações da cultura popular, “se constituem em importantes espaços onde se transmitem e se aprendem valores fundamentais como solidariedade, igualdade, respeito às diferenças, o prazer de compartilhar, o respeito à natureza, a cooperação, o equilíbrio, a humildade, a parceria, entre tantos outros ensinamentos que a sabedoria do nosso povo vem cultivando.”(ABIB ,2004:69)

Assim, por meio da oralidade, durante muito tempo valores e princípios foram transmitidos de geração em geração, expressando saberes que se tornaram fundamentais no processo de manutenção da resistência cultural do grupo e de seu sentido de pertença. Além disso, foi possível perceber que a oralidade contribuiu para que se criasse uma forma de aprendizagem informal importante na estruturação e na consolidação da cultura do grupo.

3.3. Lembranças dos velhos mestres do batuque

A imagem dos mestres é referência fundamental para os grupos familiares de batuqueiros e batuqueiras de Piracicaba, Capivari e Tietê na reconstrução do passado. Como mostra a epígrafe citada no início deste capítulo, os mestres formaram escolas e influenciavam no modo de ser e de agir dos membros do grupo. Dificilmente há um questionamento de sua autoridade, sendo também considerados líderes responsáveis por manter a estabilidade do grupo, controlar os conflitos e administrar os bens simbólicos da tradição.

Na fala desses batuqueiros e batuqueiras, a reconstituição da vida dos mestres está geralmente ligada à memória familiar, em que tios, avós, padrinhos são citados como referência significativa na vida individual e coletiva. Júnior, batuqueiro de Piracicaba, nos conta, emocionado, um pouco da história do Rei Domingos, mestre do batuque em Tietê, que influenciou muitas das gerações de batuqueiros:

Ele é chamado de rei Domingos, era da cidade de Tietê e foi uma das pessoas que ensinou o mestre Herculano (...). Inclusive tem um tambu, no museu de Tietê, que pertenceu ao Rei Domingos. Ele foi muito conhecido não só por ser um grande batuqueiro, mas ele em si era um grande sábio, que ensinava muito, o contador de histórias e que teve uma longevidade, ele morreu bem idoso, morreu bem idoso. Ele passou dos 100 anos, e contou histórias, ensinou muita gente, formou uma legião de batuqueiros. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Portanto, ao reconstruírem suas histórias de vida, reconstroem também a história dos mestres que marcaram sua trajetória. Vanderlei Bastos, batuqueiro de Piracicaba, lembra em seu depoimento a história do Mestre Gugo, que se tornou, para ele, um modelo a ser seguido:

Então, assim, a gente tem na figura dos mestres e também das mestras, sempre algo pra tirar. Sempre, sempre, sempre...sempre tem um ensinamento sempre tem um gesto, um pequeno movimento de mão, a gente tá sempre absorvendo. Assim, eu gostaria de falar do Mestre Gugo; Mestre Gugo acho que pra mim foi uma pessoa fundamental, porque ele passou por uma dificuldade muito grande na vida. Porque emocionalmente falando, psicologicamente falando, foi o batuque, porque ele era um motorista de caminhão, e trabalhava na prefeitura aqui de Piracicaba e, ele, foi assim, um dia ele foi dar uma ré no caminhão, e tinha um menino pendurado na rabeira desse caminhão, ele não viu. Esse menino caiu, ele matou esse menino. Passou pro...ele matou o menino, aí o que aconteceu, daí pra frente, ele nunca mais dirigiu... Ficou chocado, nunca mais dirigiu. Aí foi afastado, voltou a trabalhar, mais assim, tava se debilitando mesmo, dia após dia, e o que segurava ele realmente eram as festas de final de semana. E a gente percebia, às vezes ele comentava isso com a gente. E quando eu comecei a entrar no batuque, então foi o momento de maior, acho que, de sensibilidade dele, eu não sei como ele estava, acho que tava mais perto, mais próximo, ele falou: “ eu vou ensinar você, vou ensinar você porque, tando aqui, você não está reinando (risos). Você vai estar com a gente. Não tá aprendendo coisa ruim. E foi aí que a gente começou a desenvolver um relacionamento melhor, também não durou muito, como foi com meu pai... logo depois

ele veio a falecer também e, assim, esse mestre ... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Pedro Abib (2004), em sua pesquisa sobre a Capoeira Angola, observa que existe uma identificação com determinada linhagem, fundamental para o respeito e reconhecimento do Capoeira que chega a uma roda ou a um lugar estranho. Percebe-se que, também para os batuqueiros, a referência a uma herança se faz fundamental, o que aparece não apenas nas falas, mas nas músicas, nos gestos, nas imagens fotográficas guardadas nas gavetas.

As lembranças dos depoentes acentuam a necessidade de destacar aspectos da vida de seus mestres como a fonte de transmissão de determinados valores, os quais representam, a seus olhos, uma situação social e, ao mesmo tempo, uma ordem moral. Na fala de Faé, batuqueiro de Piracicaba e atualmente um dos coordenadores do grupo das crianças, fica evidente a admiração e o orgulho de seguir o exemplo do mestre. Ao se referir à história de vida de Tio Tónho, faz as seguintes observações:

O tio Tónho, por exemplo, era um tipo (de mestre) que nem eu estou fazendo hoje. Ele era uma pessoa mais idosa, morador do bairro. Então ele tinha isso. Só que o dele era mais futebol e esse negócio do batuque, ele gostava muito. Então era aquela pessoa que sempre tava ali, quando precisava de instrumento, ele corria atrás, esse negócio de jogo, então quer dizer... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

As experiências e memórias transmitidas pelos mestres do batuque de umbigada revelam, como destaca Walter Benjamin (1986), uma fonte onde todos embebedam e onde encontram uma significativa dimensão utilitária. Para o autor, as verdadeiras narrativas: “têm sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa atitude pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou

numa norma de vida. De qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos.”(BENJAMIM, 1986, p. 200).

De acordo com Benjamim (1986), um narrador conselheiro é um homem que sabe dar conselho, e que é capaz de tirar dessas narrativas a sabedoria e envolver seus ouvintes, transformando-os em seus companheiros de história.

Diante do exposto, percebe-se que os mestres batuqueiros, de uma maneira geral, contribuíram para a organização e a estruturação do grupo. Por meio da oralidade e da transmissão dos saberes acumulados, interferiram não apenas nas práticas e decisões, como também com seus exemplos, modo de vida, maneira de ser e agir tornaram-se referência para o grupo.



“...era um grupo grande, aliás eram vários grupos. Piracicaba tinha aquilo que eles chamavam de batalhões. Tinha o batalhão da Paulicéia, que ali tinha vários Mestres, que é o batalhão a qual eu pertença. Mestre Avelino, Mestre Gugo, Mestre Mateus, Bodão, Mestre Bodão...e da parte feminina tinha a Tia Chica, Tia Augusta, Nadir, Tia Maria que morreu com ...baseando assim com 102 a 103 anos. Assim, era um grupo grande, depois tinham outros grupos na cidade...”(VanderleiBastos.Batuqueiro de Piracicaba)

Foto 26: Mestre Plínio- Piracicaba
Falecido em 2007 Fonte: Arquivo da Pesquisadora



Foto 27:Preparação para o início do tambú. Festa em Capivari, abril de 2004.bFonte: Arquivo da Pesquisadora

No entanto, as mudanças são inevitáveis.Os velhos mestres do batuque de umbigada são também desafiados a repensar o processo de transmissão de saberes num contexto marcado pela globalização e, assim, aparece a Associação Cultural Tio Tonhó, com o objetivo de continuar esse processo de transmissão de saberes.

3.4. Educação não-formal: a inserção da criança no batuque de umbigada

As mudanças ocorridas nesse contexto de globalização fizeram com que o grupo passasse a repensar novas alternativas para a transmissão de saberes e memórias. Nas conversas entre os velhos mestres batuqueiros aparece freqüentemente essa preocupação. O diálogo entre Mestre Plínio e Mestre Dado reflete as transformações ocorridas no batuque

de umbigada atualmente. “Todo tempo não é um” repete Mestre Plínio, “o *batuque precisa mudar...*”⁴⁰

Mestre Dado: O batuque modificou muito...

Mestre Plínio: E precisa modificar, Dado...é a geração.

Todo tempo não é um, o batuque precisa mudar. O meu Tempo, foi o meu tempo, agora é o tempo dessa garotada.⁴¹

A Associação Esportiva e Cultural Vila África, conhecida como “Associação Tio Tónho,” fundada em 2001, na Vila África, em Piracicaba, é um dos resultados dessa transformação. O grupo formado por crianças moradoras da “Vila África”⁴² e do bairro Paulicéia, local de grande concentração de famílias negras, possui cerca de 400 integrantes.

Quando começou a gente tava só com as crianças da Vila África,a gente começou só com os nossos daqui.Começamos na verdade no 13 a ensaiar com o 30.Daí foi aumentando.(...)Aí depois começou o trabalho fora, nos outros bairros,a gente chegou hoje até umas 400 crianças.A gente trabalha não só com o batuque,mas também com o jongo, com o maculelê e a capoeira. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

Márcia, batuqueira de Piracicaba, professora e vice-presidente da Associação, explica que o objetivo da entidade é o de: “divulgar e difundir a cultura afro, e surgiu com a proposta de trazer de volta a auto-estima e a valorização do negro e sua cultura”.

Nesse processo, de acordo com a preocupação do grupo em construir valores positivos, fazendo com que as crianças sintam orgulho de sua cultura, as atividades

⁴⁰ Diálogo entre Mestre Dado e Mestre Plínio de Piracicaba. Fonte:” No Repique do Tambu – O Samba de Umbigada Paulista” (2003) Direção: Paulo Dias e Rubens Xavier. Realização: Associação Cultural Cachuera! Co-produção: TV Cultura e Rede Sesc-Senac dTV. vhs – ntsc 56 min

⁴¹ Idem

⁴²A “Vila África”, localizada no bairro Independência, teve essa denominação relacionada ao preconceito por parte da população local, devido ao número significativo de famílias negras que moravam em algumas de suas ruas.No entanto, se em um primeiro momento, por chacota, foram apelidados de “Vila África” pelos moradores de outros bairros, atualmente, a comunidade negra local assumiu o nome dado ao bairro e se orgulha em contar sua origem.

desenvolvidas são direcionadas, planejadas. Questões como a vestimenta, a dança, o corpo e o cabelo são freqüentemente abordadas nas oficinas e nos ensaios para as apresentações.

As atividades do grupo são distribuídas entre os ensinamentos do batuque de umbigada e outros tipos de manifestações culturais negras, como a capoeira, o jongo, o maculelê e o samba de roda, além dos ensaios para as apresentações públicas. As crianças também podem freqüentar, nos finais de semana, aulas de artesanato envolvendo pintura e escultura .

A coordenação do grupo, atualmente exercida por jovens batuqueiros nascidos e criados na Vila África, conta também com o acompanhamento dos velhos batuqueiros que participam freqüentemente das atividades e acompanham as excursões do grupo, (re)vivendo a todo o momento a tradição. Os depoimentos de Márcia e Faé, coordenadores do grupo, reforçam a importância da participação dos mais velhos para a estruturação da Associação. Ao analisarem a reação dos mais velhos quanto à participação direta das crianças no batuque de umbigada, Márcia e Faé relatam:

“Eles (os mais velhos) ficaram super emocionados e daí começamos na Paulicéia e teve trocas. Os avós lá também dançavam...a gente foi descobrindo parentesco que dançavam e aí a gente foi aprofundando a história de cada um, de cada bairro. E aí a gente foi descobrindo que cada bairro tinha uma coisa...

Na verdade começou na Paulicéia. Lá achamos um monte...de neto, bisneto, porque eu só fui conhecer a criançada da Paulicéia depois que comecei a iniciar o trabalho lá. Eu nem sabia que eles eram filhos de batuqueiros também, e a gente começou...

(O Batuque)Lá tinha morrido. Os netos mesmos não sabiam. Quando a gente começou a falar do batuque, eles foram perguntar e as avós viram. E aí começaram ‘ah, eu dancei o batuque,’ daí começou essa história aparecer.” (Márcia, batuqueira de Piracicaba)

“ Renascia, os antigos já estavam tudo praticamente morto, eles achavam que não iam ter mais. E aí começa a surgir, a moçada começa a aparecer, começavam a ressurgir de novo...”(Faé, batuqueiro de Piracicaba. Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)



Foto 28: Mãe e filho dançam o batuque de umbigada
Fonte: Arquivo Vanderlei Bastos



Foto 29: Nas apresentações velhos batuqueiros dividem espaço com as crianças. Fonte: Arquivo Vanderlei Bastos

Nas inúmeras viagens feitas pelo grupo, as histórias sobre o passado são revividas por meio das brincadeiras e músicas cantadas pelos mais velhos e repetidas pelas crianças.

Márcia nos relata sobre essa troca de experiências que ocorre nas estradas:

Quando a gente vai pro batuque, a gente já vai na História. (...) Quando a gente tá na estrada, a gente já vai fazendo moda, a criançada tá junto. Então a gente já vai cantando moda. E as histórias vão surgindo no decorrer que a gente vai ficando [...] (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

As músicas e as danças fazem reviver as histórias do passado, do tempo da escravidão, dos tempos dos avós, enfim, como nos transmite Halbwachs (1990), essa apropriação comum dos símbolos e dos significados e a comunhão de noções que compartilhamos com os membros do grupo social é o que define o caráter social das memórias individuais.

Concomitantemente, as mudanças vão ocorrendo, demonstrando a todo o momento as escolhas, os interesses, o saber fazer com o que é ensinado. Nas observações feitas em campo e nos relatos dos depoentes, verifica-se que o batuque de umbigada ganha novos gestos, outros sentidos com essa nova geração. Isso está presente nas observações feitas por Márcia e Faé, batuqueiros de Piracicaba, coordenadores do grupo de crianças:

[...] Agora a gente já sabe administrar, então a cada apresentação que a gente vai, a gente tem uma criatividade, de cair pro chão. Eles vêm inventando isso. Agora vem vindo deles mesmos, a gente já não ensina mais. Então, como a gente tem uma mistura de capoeira, eles tão envolvendo capoeira junto, tipo as caídas, levanta, sabe. Então, tá ficando muito diferente, tá ficando muito legal. Mas só, que não bem aceito pelos mais velhos. (Márcia. Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

[...] Aprendemos tudo que a gente tá sabendo, eu acho que aprendemos mais com ele mesmo. (o mestre) Porque ele que era o cabeça das coisas. Só que (...), nós temos o pensamento diferente por sermos mais novos, criamos coisas mais diferentes, mais pra frente [...] Quando nós começamos o nosso trabalho e fomos atrás deles, a gente achava que

não é por aí, temos que mostrar que nós temos; mostrar a força da nossa raça negra. Mostrar o que nós temos além do que, eles achavam que a gente só fazia ou podia fazer. Nós temos professor, nós temos advogado, nós temos batuqueiros, nós temos tudo aqui no nosso bairro, além dos negros. Só que fica escondido. Então acho que ta na hora de mostrar pra eles o que que nós sabe fazer e a capacidade que nós temos também perante qualquer um , que nós somos normal igual aos outros. Não é porque somos negros que nós não temos a capacidade de fazer outras coisas que os brancos podem fazer (...)a vila África surgiu e nós estamos tentando centrar no tambú das crianças, no tambú das pessoas mais velhas. Quer dizer, esse tempo do Tio Tónho já foi e já não temos mais ele e o outro também, o Plínio já foi; mas tem o Dado e nós reforçando, fazendo tudo que pode pra não deixar sumir de uma vez. (Fae. Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

As transformações retratam um pouco os caminhos e as novas significações presentes na cultura negra brasileira, que, segundo Pereira (1984), tem como uma das alternativas um cruzamento de idéias que transitam, às vezes harmoniosamente, às vezes em contrastes. Nesse contexto, circulam referências sobre pureza-impureza, autenticidades-inautenticidades, legitimidades-ilegitimidades culturais. Tais referências, segundo o autor, circulam com mais insistência quando surge uma terceira alternativa cultural, “formados por grupos da geração mais nova, que acham que o caminho de identidade do grupo, pode passar por outros pontos representados por elementos culturais negros transfigurados na diáspora...”(p.184)

Constata-se, entretanto, que essa transmissão de conhecimentos, a qual também envolve oralidade e ritualidade, diferencia-se dos tempos anteriores pelo fato de inserir no processo de aprendizagem uma ação educativa intencional. Nesse sentido, entende-se que haja, como define Libâneo (2004), uma organização planejada intencionalmente, característica da educação não-formal.

De acordo com Gohn (1999), a educação não-formal envolve “processos educativos da sociedade civil, ao redor de ações coletivas do chamado terceiro setor da sociedade,

abrangendo movimentos sociais, organizações não governamentais e outras entidades sem fins lucrativos que atuam na área social ; ou processos educacionais, frutos da articulação das escolas com a comunidade educativa, via conselhos, colegiados etc" (p.7).

A autora entende que:

[...] a maior importância da educação não-formal está na possibilidade de criação de conhecimentos novos. O agir comunicativo dos indivíduos voltado ao entendimento dos fatos e fenômenos sociais do cotidiano baseia-se em convicções prático-morais, elaboradas a partir das experiências anteriores, segundo as tradições culturais e as condições histórico-sociais de um certo tempo e lugar. O conjunto desses elementos fornece o amálgama para a geração de soluções novas, construídas face aos problemas que o dia-a dia coloca nas ações dos homens e mulheres. (p.04)

A pesquisadora acredita, ainda, que a Educação não-formal possibilita às crianças ou jovens adolescentes re(construírem) o sentimento de valorização deles próprios, ou seja, oferece condições aos indivíduos para desenvolverem sentimentos de auto-valorização, de rejeição dos preconceitos que lhes são dirigidos, reacendendo o desejo de lutarem para serem reconhecidos como iguais (enquanto seres humanos), dentro de suas diferenças .

Esses valores, presentes no processo educativo envolvendo a cultura afro-brasileira, são geralmente negados pela escola, pela educação dita formal, o que contribui para a expansão do processo de exclusão social e cultural de grupos considerados “minoritários”. Simson (2000) observou, em Campinas, que essa situação (de exclusão) gerou em famílias migrantes mais recentes o desejo de apagar, para as novas gerações já nascidas na grande cidade, a memória do processo migratório que, sendo estigmatizadora, é negada aos jovens adolescentes.

“Assim, as raízes rurais ou interioranas do grupo familiar acabam sendo ocultadas, são ocultadas, privando esses jovens de uma história familiar que lhes permita entender de onde provém o grupo familiar e qual o papel

de seus pais e deles próprios no desenvolvimento do bairro e da cidade em que residem. A escola formal também não enfrenta o desafio de incluí-los adequadamente na história local e de discutir os processos discriminatórios de que são vítimas.”(p.10)

As experiências desenvolvidas em dois bairros periféricos de Campinas, envolvendo história oral associada à educação não-formal, permitiram aos pesquisadores fomentar a construção de memórias compartilhadas por duas diferentes gerações de um mesmo bairro.

No batuque de umbigada, a educação não-formal tem permitido ao grupo fortalecer essas memórias compartilhadas, além de ser um elemento fundamental no processo de construção de auto-estima para os adolescentes e crianças. Os resultados dessa experiência já se refletem em outros espaços, como a escola, onde as crianças demonstram com orgulho a cultura transmitida pelos seus antepassados, vivenciada no presente.

Em conversas informais com gestores da escola localizada na Vila África, percebemos que é recente o interesse da escola pela cultura do batuque e que isto ocorreu, principalmente, quando as crianças da Vila África começaram a se reconhecer como herdeiros da tradição, como batuqueiros e batuqueiras, mudando a imagem de si e do outro, por meio de uma imagem positiva.

Essas crianças, filhos, netos, bisnetos de batuqueiros e batuqueiras, são atualmente agentes intermediários entre a cultura negra local e a escola formal ao desenvolverem atividades artesanais que envolvem a história da cultura da qual fazem parte, exercendo um protagonismo que lhe é próprio.

Júnior, batuqueiro de Piracicaba, define em seu depoimento o que a comunidade espera dessa relação com a escola formal:

E se ele tem essa identidade de criança e leva isso pra escola, leva isso pra universidade, meu amigo... aí é fantástico porque ele une a história original dele, a vivência dele, a experiência dele enquanto negro vindo de

família, de identidade, com esse saber acadêmico que ele vai adquirir depois, vai juntar isso, ou seja ele tem muito mais possibilidade de contribuir não só pra comunidade dele, mas como pra sociedade de um modo geral.. Porque ele teve isso preservado. Então, uma das lutas que a gente faz aqui, é exatamente devolver isso pras nossas crianças. Pras nossas crianças com esse objetivo; pra criança não negra ou pro adolescente e jovem não negro, branco, é pra que nos conheça um pouco melhor e respeitem, porque isso é uma ciência. Isso é uma cultura muito rica, muito antiga, milenar e que se faz presente até os dias de hoje independente de todo esse sofrimento... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Nesse contexto, o surgimento de uma proposta alternativa de educação tornou-se uma possibilidade frente às novas necessidades sociais. A Educação não-formal tem sido atualmente, portanto, mais uma opção de aprendizagem, beneficiando grupos que até então foram excluídos da escola formal e tiveram suas histórias omitidas nesses espaços.

Nesse processo, é também fundamental importância para o grupo de batuqueiros, a presença da mulher negra, que se tornou um elo entre a vida cotidiana familiar e as experiências culturais. Portanto, faz-se necessário perceber de que maneira a mulher é representada e como é concebida no batuque de umbigada.

CAPÍTULO 4

MULHERES, MEMÓRIAS E BATUQUE : a presença feminina no processo de transmissão de saberes

*A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
De uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos - donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
No fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.*

*A minha voz ainda
ecoava versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.*

*A voz de minha filha
recorre todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem - o hoje - o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.(EVARISTO, Conceição. *Vozes-Mulheres*. In
Cadernos Negros, vol. 13, São Paulo, 1990*

Na visão de Thompson (2002), a história das mulheres foi ignorada pelos historiadores até bem pouco tempo, em parte porque a vida delas estava ligada ao lar ou ao trabalho desorganizado ou temporário; portanto, muito frequentemente transcorreu sem ser documentada. “O descaso total por esse campo faz com que entrar nele cause a emoção de uma viagem de descoberta”. (THOMPSON, 2002:134)

Duby e Perrot (1993:8) entendem que, historicamente, as mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, antes mesmo de terem elas próprias as palavras. O aparecimento de uma presença e de uma fala feminina em locais que lhes eram até então proibidos, ou pouco familiares, é uma inovação do século XIX que muda o horizonte das relações entre os gêneros.

No entanto, na visão de Perrot (2005), subsistem, ainda, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, “um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, ‘esqueceu’ as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento.” (p. 9)

A autora destaca que o silêncio, imposto pela ordem simbólica (religiões, sistemas políticos e manuais de comportamento), não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escrita (p. 10). Mas isso não quer dizer que as mulheres respeitaram passivamente tais injunções, reflete a autora.

Quanto à mulher negra e suas experiências históricas, até a década de 1980, foram ignoradas pelas pesquisas, que partiam da perspectiva de que a questão da raça e do gênero

não fazia parte do mesmo campo teórico. Sua luta, resistência e memória tornaram-se invisíveis aos olhos da academia.

No Brasil, essa situação passa a ser questionada a partir da década de 1980, quando militantes e intelectuais negras iniciam a organização autônoma de mulheres negras, questionando o mito da democracia racial e da ideologia do branqueamento.

Nesse sentido, aproximo-me desse campo, o das memórias das mulheres batuqueiras, negras em sua maioria, abordando seu papel nos festejos e na transmissão dos saberes, buscando sua percepção sobre as transformações vivenciadas pelo grupo. Na coleta dos depoimentos orais, no levantamento das histórias de vida e nas observações feitas em campo percebi a importância que a memória das mulheres batuqueiras exerce na reconstituição da História cultural do grupo.

Compartilho das reflexões de Odila Dias (1994), ao afirmar que, nas últimas décadas, os avanços da investigação científica têm colocado a "necessidade de documentar a experiência vivida das mulheres, a fim de que possa emergir não apenas a história da dominação masculina, mas, sobretudo os papéis informais, as improvisações, a resistência das mulheres." (p.374)

O objetivo desse capítulo é analisar as experiências das mulheres batuqueiras a partir de suas memórias, de suas percepções sobre o batuque de umbigada. Pretende-se entender a prática cultural do grupo, abordando o papel da mulher em sua organização e manutenção. De que maneira a mulher participa dessa prática cultural? Qual seu papel enquanto transmissora de conhecimentos e responsável pela manutenção do batuque? São questões que buscaremos responder, levando em conta a memória dessas mulheres batuqueiras.

4.1. A mulher no batuque de umbigada: de mãe para filhos

Durante a realização das festas de tambu, em Piracicaba, Capivari e Tietê, ou nas apresentações públicas, nas viagens que o grupo realiza freqüentemente, percebe-se a presença feminina. Diferentes gerações de mulheres se encontram para dar continuidade à tradição do batuque: as mais velhas, as jovens e as meninas, preparando as vestimentas, penteando os cabelos, preparando-se para a dança da umbigada, fervendo água para a canja. Todas, em suas diferenças, contribuindo para dar um novo sentido e ao mesmo tempo transformar a prática cultural.

No decorrer da pesquisa, presenciei constantemente a participação das mulheres que, ao se assumirem como herdeiras da tradição ou pertencerem ao grupo dos “novos batuqueiros”, são responsáveis pelas danças e coreografias, pelo coro, pela cozinha na preparação da refeição e enquanto é servida a canja, enfim, exercem um papel fundamental para o desenvolvimento e a manutenção dessa prática cultural.

Baptistella(2004) observa a presença feminina no batuque de umbigada em Capivari e no chorado⁴³. A autora descreve suas impressões sobre as batuqueiras como “mulheres fortes, que têm uma crença admirável na vida. As que carregam maior saber acerca das festas e danças, posicionam-se lado a lado, com os mestres, como mestras e líderes.”(p.28)

Assim, as observações e os depoimentos Oraís reafirmam o respeito e a autoridade que essas mulheres conseguiram enquanto detentoras da memória e da tradição, como dançarinas, organizadoras e mestras. Em seus depoimentos estão presentes a maneira como

⁴³ O Chorado é uma prática cultural tradicional do Mato Grosso. A dança surgiu com a vinda dos capitães generais. As esposas dos escravos dançavam para os patrões não prenderem seus maridos e não mandá-los para outro local. Elas dançam equilibrando garrafas de canjinjin na cabeça.

encaram a vida e a tradição cultural, a que devem respeito e se sentem responsáveis pela manutenção e continuidade.

Dona Anecide, de Capivari, Dona Odete, Dona Benedita e Dona Olinda de Piracicaba são algumas das referências que encontramos no batuque de umbigada. Compreender suas vivências significa compreender a realidade do grupo do batuque de umbigada, pois, como destaca Gusmão (1995) em seu estudo sobre o grupo negro de Campinho da Independência, “essas mulheres representam a base que exprime, salienta e codifica as práticas sociais.”

Neusa Gusmão(1995) aborda a história de Vovó Antonica, de sua irmã Tia Marcelina e de sua prima Vovó Luiza, que, no século XIX, fundaram a comunidade de Campinho da Independência, bairro rural da região de Paraty, Rio de Janeiro. Na década de 1990, após vários anos de luta na Justiça pela posse da terra, garantem o reconhecimento e a titulação da propriedade definitiva das terras ocupadas por comunidades quilombolas. Em Campinho da Independência, as três mulheres, que expressam a formação da comunidade e suas memórias, tornaram-se fundamentais para mobilizar as novas gerações no reconhecimento de sua terra.

Assim, a memória delas constitui, também, importantes bases de referência para as manifestações da cultura negra. A partir de suas histórias de vida, de suas memórias individuais, relembram aspectos coletivos que envolvem época, lugares, saberes, acontecimentos, comidas típicas. Como define Halbwachs(1990): “São indivíduos que lembram, enquanto membros do grupo”.(p.51)

Essa memória individual é, segundo Halbwachs(1990), “um ponto de vista sobre a memória coletiva, e este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.”(p.51)

Dessa maneira, percebe-se que a influência e liderança dessas mulheres foram fatores marcantes no processo de transformação, pertencimento e conquista de seus espaços sociais. Com suas experiências foram construindo, no decorrer do tempo, o respeito e autoridade perante o grupo, ocupando um lugar de destaque. Nas falas dos batuqueiros e batuqueiras são constantes as referências às figuras femininas, que sempre estiveram presentes participando e vivenciando as transformações da Cultura. Vanderlei Bastos ao se referir ao trabalho desenvolvido atualmente com crianças, destaca a importância da presença das mulheres:

Por enquanto (a Sede) ainda está na casa da Márcia, aí aonde era o terreiro da avó da Márcia e que sempre foi o espaço de encontro e comunhão da comunidade (...). O terreiro, centro de umbanda dela. Então ali, recentemente ela faleceu, a comunidade sentiu muito, e a gente vê a importância do mais velho, do mais antigo, no seio da comunidade, como isso é valorizado (...) então agora que as tias, agora que a comunidade tá se reconstruindo novamente, encontrando novamente o seu mais antigo, que já está aparecendo aí na figura de alguns. A esposa do Tio Tónho, a filha do Tio Tónho, o próprio Faé, a Márcia que está sendo alçada essa posição, agora ela vai ser mãe também, tá pra nascer o nenê aí por esses dias, então (...) e ela sempre foi meio mãezona ali, então, seguindo bem a trilha da avó dela, então tá, esse modelo está sendo reconstruído de novo e tá sendo discutido essa coisa de instalar o espaço.

Na Vila África o nome de Dona Vicência de Jesus Antonio, mãe de Santo bastante conhecida, assim como tantas outras Tias e Mestras tornou-se referência para as várias gerações. São mulheres que vivenciam a Cultura, construindo seus espaços, contribuindo para a transformação da tradição.

Assim, nas manifestações culturais e religiosas ligadas à Cultura Negra, batuqueiras, jongueiras e mães de santo detêm um capital de autoridade, de conhecimento da tradição, um poder que Bourdieu (1996) define como simbólico, um “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe são sujeitos ou mesmo que o exercem.”(p.7-8)

Donas de um poder simbólico adquirido a partir de um *habitus*, essas mulheres constroem em seu campo específico a sua autoridade, o seu conhecimento, o que lhes permite constituir títulos distintivos. Assim, ao serem Mães, Mestras, Batuqueiras, Dançarinas, foram construindo esse poder em seu espaço cultural e religioso, dando significado à tradição, contribuindo para a sua manutenção.

No carnaval de São Paulo, Simson (2007) percebe a importância das lideranças femininas na manutenção do folguedo que, de maneira eficiente incentivavam e organizavam novas alas dos cordões na periferia. Surgidos nas zonas urbanas centrais da cidade, esses cordões foram forçados pelas circunstâncias a habitar os bairros afastados e sua sobrevivência só foi possível graças às lideranças femininas, que transformaram suas residências em pequenas filiais da sede da agremiação.

A autora destaca o talento, a competência e o entusiasmo dessas mulheres como fatores definidores de seus papéis dentro do desfile carnavalesco, "compensando um certo machismo dos dirigentes..."(p.179)

Nas observações feitas em campo, percebi em todo momento a importância da memória e do conhecimento que essas mulheres trazem de suas experiências de vida para a reconstituição da vida cultural do grupo. A memória das mulheres batuqueiras foi também importante ponto de referência para compreendermos os caminhos percorridos por esses grupos familiares, herdeiros da tradição.

Nesse contexto, os depoimentos coletados no grupo de batuqueiros e batuqueiras revelam as percepções quanto às experiências e importância das mulheres, demonstrando um reconhecimento quanto ao seu papel. São inúmeras as ocasiões em que a figura feminina aparece como responsável pelo conhecimento e pela inserção dos mais jovens no batuque de umbigada.

São mães, tias, madrinhas, avós, que levam as crianças e jovens para conhecerem o batuque, tornando-se ponto referencial. Antonio Filogênio Júnior, batuqueiro de Piracicaba, reforça, em sua fala, o nome de algumas pessoas que considera como referências da memória do grupo:

É importante também aqui em Piracicaba, conversarem com a Piquitita e com a mãe dela. A mãe dela também, que está com 92 anos, batuqueira, só não dança hoje porque está com problemas na perna, mas é batuqueira das antigas, vem de família e tem muita história pra contar sobre isso; até mais do que a gente...e ela, é uma pessoa que é importantíssima, pra vocês conversarem. A Dona Odete, a própria Dona Odete, que eu já citei, e também o seu Antonio Ferraz que também já tá com 92 anos, e que, além do batuque, foi um dos grandes mestres do samba...Então essas são as referências, assim, que eu gostaria de deixar para vocês conversarem. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 02/12/2005)

Ao serem questionados sobre o batuque no tempo da escravidão, os membros da família de seu Pedro Soledade, batuqueiros de Piracicaba, lembraram imediatamente de Dona Deolinda, a mais velha da família, que traz em sua memória as histórias que ouviu.

Dá pra ir puxando, puxando mais ou menos até a minha bisavó, daí pra trás, aí, minha tia Deolinda que lembra. Ela tem muita história pra contar. Por exemplo, ela sabia que gente vinha, como viviam, inclusive os patrícios ficavam aqui dançando (...)
Por isso que é bom falar com aquela minha tia, quando tiver oportunidade, que ela vir pra cá, a gente telefona pra vocês, que ela já é mais fácil de contar mais alguma coisa (...) Porque é irmã de meu pai, com quase 80 e poucos anos, quase 90 anos, quer dizer que, então, já é mais fácil ... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Assim, vão surgindo nomes de mulheres que se tornaram referências para o grupo, suas histórias, suas memórias confundem-se com as da tradição cultural. Nas palavras de Vanderlei, batuqueiro de Piracicaba, a reconstituição da história do Batuque de Umbigada está ligada a essas figuras femininas, entre elas: “Tia Chica, Tia Augusta, Nadir, Tia Maria, que morreu (...) com 102 a 103 anos.”

Outro aspecto que se destaca nos depoimentos coletados e conversas informais é a presença feminina e sua importância quanto à inserção das crianças no batuque. As Crianças foram conduzidas para as grandes festas do tambu pelas mãos das mães, madrinhas, tias e avós, como já observou Dias (1952), no batuque em Tietê na década de 1950: a fogueira acesa antes no terreiro era imprescindível não apenas para que se afinassem os instrumentos, como também para aquecer os velhos e as crianças pequeninas que as mães batuqueiras deixavam ao pé, enquanto tomavam parte dos folguedos.

Simsom(2005) relata, em sua palestra *O Samba paulista e suas histórias*, as lembranças de seu Chicão, morador de Sousas que, em seus 94 anos, conta emocionado as noites de samba vividas com sua mãe, “uma exímia sambadeira”, que “sabia fazer voar as sete saias”, um detalhe importante na criação coreográfica do batuque de umbigada :

Conta ele que para ir ao samba ela cuidava de levar tantos sacos de estopa, quantas eram as crianças que a acompanhavam. Conforme a dança prosseguia e os filhos iam ficando sonolentos, a mãe encontrava cantinhos mais abrigados onde estendia os sacos para que eles dormissem, enquanto ela continuava dançando o batuque ou caiumba.

Lembra Seu Chicão que ao terminar a noite, quando ela os acordava para voltarem para casa, ele notava a expressão de felicidade no rosto de sua mãe, enfeitado por uma cabeleira toda vermelha, porque coberta pela poeira que, na dança do samba, era levantada pelo vento das sete saias. (SIMSON, 2005)

Dona Anecide, batuqueira de Capivari, guarda em sua memória as idas com sua mãe às festas do batuque quando criança:

Minha mãe saía pros sítios aí, a gente ia junto e dançava. Porto Feliz e outros sítios(...) Nós ficava atrás da roda do fogo, sentado. Mas, de vez em quando, levantava a turminha e dançava também, de lado. Mas não dançava junto com os grandes...E dali foi vindo. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 22/07/2006)



Foto 30: Dona Anecide exhibe com orgulho a foto de sua mãe Paulina Toledo, Batuqueira de Capivari. Fonte: Arquivo da Pesquisadora

Dona Esmeralda, batuqueira de Piracicaba, lembra-se, com emoção, dos ensinamentos de sua mãe, os quais conseguiu transmitir para suas filhas e netas:

Eu entrei no tambu dessa maneira: a minha mãe sofreu essa, esse negócio da cabeça...como que chama? Derrame (...) precisou operar lá a cabeça. Depois, ela parou de falar, parou de andar e o médico falou que ela não ia falar, não ia andar, não ia dançar, não ia fazer mais nada. Então eu falei: mãe eu vou continuar pra senhora...Coloquei minha mãe, eu ia, eu tenho um carro, levava a minha mãe nos batuques, levava aqui, levava ali, mas ela só ficava sentada. Ela não completava, então eu dançava no lugar dela, e foi nessa que a gente ganhou uma fita de vídeo, fita cassete, eu punha o batuque, eu falava: agora sai, se não dança mais, então vamos dançar. Eu comecei a dançar junto com minha filha na frente da minha mãe, eu falei: a senhora tem que voltar a dançar, então vamos dançar. Tanto é que a minha neta, em vez de falar ‘*nana nenê, que a cuca vem pegar (...)*’, nós embalava ela com a dança do batuque. Era mais ou menos assim:

“*A mulher matou o marido com machado e com veneno,
Êta nega no morão, o que essa nega tá querendo,
Põe essa nega no morão...*” (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

A família de Dona Benedita, batuqueira de Piracicaba, mãe de Esmeralda, é um exemplo desse processo em que a mulher torna-se fundamental no transmitir a tradição, tornando-se base para a sua continuidade. A mãe, atualmente com 92 anos, aprendeu o batuque com seus ancestrais, ensinou a filha, que transmitiu para a neta e para a bisneta.

Mãe, filha, neta e bisneta se orgulham ao reafirmar que o batuque atravessou gerações em sua família.



Foto 31: D. Benedita, Esmeralda (filha), neta e bisneta. Quatro gerações de batuqueiras
Fonte: <http://defesadastradicoes.blogspot.com/2008/08/batuque-de-umbigada.html>

Cabe ressaltar que o processo de socialização e transmissão de saberes se faz presente também na forma de educar os filhos, no cotidiano do lar, espaço em que também se garante a tradição cultural do grupo quando a família procura despertar nos mais novos a curiosidade, o interesse em participar dos rituais. Sendo assim, a mulher, enquanto principal agente desse espaço, contribui de forma significativa para sua concretização.

Desde a preocupação com a estética (com o cabelo, por exemplo) até a organização da comida, das bebidas, das viagens, são tarefas feitas pelas mulheres batuqueiras, contribuindo, direta ou indiretamente, para a manutenção da tradição. Márcia, batuqueira de Piracicaba, lembra que, quando criança, aprendeu sobre o batuque de umbigada observando as preparações dos adultos para os festejos. A depoente recorda-se dos penteados, das vestimentas, das conversas entre a mãe e a tia na Vila África onde moravam.

Eu aprendi com a minha tia Marlene (...) Ela fazia meu cabelo, era feito o desfile afro. Então, a gente tinha os bairros que tinha coisas de cultura negra. Então ela fazia os desfiles, quando tinha sempre evento ela me levava. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

A cozinha , território predominantemente feminino nas manifestações culturais negras, transforma-se também em espaços de encontro de mulheres de várias gerações, onde se preparam alimentos em meio a cantos e danças. “Conversam, trocam confidências, socializam saberes, ensinam benzeções, contam novidades, assim como histórias antigas; enquanto cozinham, comem e bebem, celebram”(BAPTISTELLA,2004:23)

Assim, observa-se que as mulheres batuqueiras, de ontem e de hoje, conseguiram construir e manter sua cultura por meio de uma memória ancestral, que atravessa gerações.



**Foto 32: Saias longas e colares , fazem parte das vestimentas das batuqueiras
Fonte: Arquivo da pesquisadora**



**Foto 33: Dona Odete(mãe África) , Ediana, Milena e Miqueila, batuqueiras de Piracicaba na rua do samba paulista 2006.
Fonte: Arquivo Vanderlei Bastos**

4.2. A mulher no batuque de umbigada: a(des) construção de uma imagem

O sistema de gênero constituído na sociedade como um todo reflete as hierarquias das relações entre mulheres e homens, em que papéis são determinados pelo contexto social, cultural, político e econômico.

Segundo bell hooks (1995), para as mulheres negras, os mecanismos de opressão funcionam de acordo com uma dinâmica que correlaciona o racismo e o sexismo. Por meio dessa dinâmica, são determinados vários papéis a essas mulheres, geralmente relacionado ao corpo:

Vistos como “símbolo sexual”, os corpos femininos negros são postos numa categoria, em termos culturais, tida como bastante distante da vida mental. Dentro das hierarquias de sexo/raça/classe dos Estados Unidos, as negras sempre estiveram no nível mais baixo. O status inferior nessa cultura é reservado aos julgados incapazes de mobilidade social, por serem vistos, em termos sexistas, racistas e classistas, como deficientes, incompetentes e inferiores.(HOOKS, 1995: 469)

Em artigo intitulado “Intelectuais negras”, hooks (1995) demonstra de que maneira a história qualificou a mulher negra, relacionando-a com o erotismo primitivo. “Da escravidão até hoje, o corpo da negra tem sido visto pelos ocidentais como símbolo quintessencial de uma presença feminina ‘natural’, orgânica, mais próxima da natureza, animalística e primitiva” (p.468)

De uma maneira geral, as mulheres, mais especificamente as negras, têm suas representações construídas a partir de olhares estereotipados, o que, segundo Hall (2000), levanta as seguintes questões, entre outras: “quem nós podemos nos tornar?”, “como nós temos sido representados?” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios?” O autor argumenta que a fala ocorre sempre a partir de uma posição histórica e cultural específica, sendo fundamental levar em conta quem fala e qual é a representação que advém desta fala.

No Brasil, as imagens negativas e estereotipadas ligadas às mulheres negras se apresentam freqüentemente, tanto no passado como no presente. As imagens construídas historicamente, principalmente aquelas envolvendo as manifestações culturais negras, enfatizavam a imoralidade nas atitudes e o descontrole sobre o corpo. Nos relatos de cronistas, viajantes e folcloristas, estão presentes suas interpretações a respeito das práticas culturais negras, muitas vezes destacando o comportamento da mulher negra.

A dança da umbigada, por exemplo, considerada lasciva e imoral por muitos dos observadores externos, passou a caracterizar muito mais as atitudes das mulheres do que as dos homens. Os olhares preconceituosos para com a “umbigada” estavam voltados, essencialmente, para os seus agentes, mais especificamente para a figura feminina. Os relatos de Mario de Andrade(1937) sobre o Samba em Pirapora revelam muito dessa visão estereotipada. Em um dos trechos do artigo o autor deixa transparecer tal visão, ao descrever a dança de um casal:

Na noite de 14 de fevereiro de 1931, foi mesmo sublime de coreografia sexual o par que se formou de repente no centro da dança coletiva. O tocador do bumbo era um negrão esplêndido, camisa-de-meia azul marinho, maravilhosa musculatura envernizada, com seus 35 anos de valor. Nisto vem pela primeira vez sambando em frente dele uma pretinha nova, de boa doçura, que entusiasmou o negrão. Começou dançando com despudorada eloquência e encostou o bumbo com afago bruto na negrinha. O par ficou admirável. A graça da pretinha se esgueirando ante o bumbo avançado com violência, se aproximando quando ele se retirava no avanço e recuo de obrigação, era o mesmo uma graça dominadora. Às vezes o negrão obliquava mais o bumbo, dava uma volta toda, pretendendo ou mimando se aproximar da parceira, porém ela fazia a volta toda com ele, ainda achando mais graça pra voltear sobre si mesma. Isso o bumbo chorava em malabarismos expressivos, grandes golpes seguidos dum gemer de batidinhas repicadas a que finalizava sempre com o golpe seco em contratempo, no último quarto de um compasso. Era impossível não sentir que o negrão, afastado da negrinha, mandava o seu gozo todo pro instrumento. Era visível a necessidade que tinha de apalpar com o bumbo enorme o corpito da companheira. (ANDRADE, 1937: 43)

No entanto, as observações feitas em campo e os depoimentos dos batuqueiros e batuqueiras de Piracicaba, Capivari e Tietê demonstram que essa visão estereotipada não foi assimilada pelo grupo, que, diferentemente das representações construídas, evidenciam uma imagem bastante positiva da participação das mulheres nas danças.

Dona Olinda, batuqueira de Piracicaba, revela suas percepções quando relembra os passos da umbigada nos tempos passados. Para ela, o momento da umbigada é um dos mais importantes da tradição, por isso precisa ser preservado:

Quando batiam o tambu, as batuqueiras estavam tudo pronta lá pra dentro. A primeira batida que dava saía tudo de mão dada, tudo segurando e já descia lá homenagear os batuqueiros, saquaiava o guaiá, cantava a modinha. As batuqueiras abriam um espaço pra trás, os batuqueiros vinham saquaiavam e já batiam “pá” e “pá”...era muito bonito, viu? (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

Observei uma grande preocupação do grupo com a reputação da dança de uma forma geral, além de uma demonstração nas coreografias, de um respeito dos homens para com as mulheres. Bomba, batuqueiro de Tietê, descreve os passos da dança até chegar à umbigada:

“[...]a moda ali quando pega sobe pra cima. Sobe, cumprimenta as batuqueiras, mesma coisa, uma a uma assim, aí depois vorta pra baixo, pras batuqueiras. Desce, pra cumprimentá os batuqueiros, retorna pra cima e depois imbigá.”⁴⁴

É interessante destacar que, os termos “sobe” e “desce”, relacionados à dança do tambu, referem-se aos terreiros, espaços muito utilizados pelos batuqueiros. Nesses espaços, as mulheres ficavam sempre no lado superior e os homens no lado inferior do retângulo. (LANE; JAPUR; LIMA, 1952)

Vilella (2004) destaca o que observou sobre as regras e condutas estabelecidas pelos batuqueiros de Piracicaba para manter a reputação da dança:

⁴⁴ Vídeo: “No repique do tambu”. Produção da Associação Cultural Cachuêra. São Paulo: Cachuêra, 2003

Todas as regras e condutas expressas nas falas dos batuqueiros parecem demonstrar o cuidado que devotam à dança, para que não se torne lasciva e obscena. Embora haja contato da região do umbigo das mulheres com a mesma região dos homens, por mais que a umbigada sugira o ato de procriação, esse contato é regrado, não é feito de maneira qualquer, o que garante a reputação da dança. (p.56)

Observa-se, também, que existe por parte do grupo uma preocupação em fiscalizar o cumprimento dessas regras e condutas, muitas vezes relacionada ao respeito para com as mulheres. Seu Pedro Soledade relembra as festas em seu sítio de Piracicaba, quando seu pai “fiscalizava” com a machadinha, para evitar abusos na bebida e para que “não desrespeitassem as mulheres”.

Raymond (1954) destaca, em sua pesquisa sobre danças populares no Estado de São Paulo, as opiniões dos batuqueiros em relação à decência de sua dança. No bairro da Vila de Santa Maria, um batuqueiro conhecido como “Gostozinho” emite sua opinião sobre o batuque, comparando com a dança de baile:

“Batuque é dança de muito mais respeito. No baile o cavalheiro agarra a dama pela cintura e se ela tiver marido ele pode não gostar. No batuque não, é só de longe, ninguém se toca.” (Raymond, 1954:56)

Assim, percebe-se que existe uma percepção do grupo sobre o preconceito que recai sobre a dança e, principalmente, sobre as mulheres, pelo fato de associarem a umbigada à imoralidade. Nos depoimentos, são comuns frases como: “é uma dança de respeito”, “as pessoas vinham pra se divertir, não pra fazer confusão”, “as pessoas do batuque formam uma grande família”. Nesse caso, a temática família aparece como contraponto às imagens negativas ligadas ao mundo do batuque. A fala de Márcia, batuqueira de Piracicaba, resume a visão que o grupo transmite para si e para os outros sobre o batuque de umbigada :

A gente surgiu em várias famílias e cada um casou. Então, se não é da minha é da minha irmã, entendeu? Ele é parente da minha irmã, é parente do outro, é parentesco. Se não é parente meu, é da minha irmã, tem

sempre uma história assim. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 19/01/2006)

Em algumas manifestações culturais negras da atualidade, essas representações sobre a dança e a mulher ainda se fazem presente. O carnaval, por exemplo, é representado como um espaço de imoralidade e bagunça, e este estereótipo recaiu sobre as mulheres negras e sambistas. Silva (2002) levantou as histórias de vida de mulheres negras das escolas de samba paulistanas e percebeu que as narradoras tinham clara consciência sobre o preconceito que recaía sobre elas, mas reforçavam em suas falas a temática trabalho em contraposição aos estereótipos negativos construídos. “Em diferentes momentos comentam tais estereótipos que associam o mundo do samba à imoralidade, à vadiagem, ao vício.” (p.354)

Desta forma, a mulher adquire um papel central na tradição do batuque de umbigada na medida em que, através de suas experiências, torna-se referência da memória coletiva além de construir, no decorrer do tempo, uma representação sua, uma imagem positiva sobre si mesma.

As palavras de Rei Domingos podem sintetizar a imagem da mulher para os batuqueiros:

Aquela nega descia aqui descia caquele vestidão comprido(...) A nega vinha balanceando. Do jeito que a nega saía de lá, eu tô tirando uma linha dela aqui. (...) As nega batia ni mim, assim, eu caía com os dois juevo no chão. Enquanto ela virava um peão lá, eu levantava uma roda aqui e batia nela. Sentava no chão, eu tinha uma mulhé, uma mulhé que era um ouro.⁴⁵

Nesse sentido, no imaginário, nas representações que cada membro faz do batuque de umbigada, a imagem feminina ganha um papel de destaque, seja nos cortejos, nas

⁴⁵ Depoimento de seu Domingos coletado pela Equipe da Associação Cultural Cachuêra.1992, em Tietê. Apud Vilella, 2004.

danças, nas vestimentas, nos batuques, nas letras ou nos desafios de improviso, cantados em verso e prosa pelos batuqueiros. A linguagem funciona, deste modo, como sistema de representação, pois, segundo Stuart Hall (1997):

Na linguagem, utilizamos sinais e símbolos —podendo ser sons, palavras escritas, imagens produzidas eletronicamente, notas musicais, até objetos— que significam ou representam para outras pessoas nossos conceitos, idéias e sentimentos. A linguagem é um dos “meios” através dos quais pensamentos, idéias e sentimentos são representados em uma cultura. A representação através da linguagem, portanto, é central para os processos através dos quais é produzido o significado. (p.1)

Portanto, a linguagem específica que envolve a cultura negra, ou seja, os gestos, a dança, as letras das músicas, torna-se mediadora das relações internas e externas, (des) construindo imagens, dando sentido de resistência para o grupo.

“As batuqueiras trazem lenços vistosos na cabeça, especialmente para proteger-la da poeira; blusa a baiana, saias muito amplas para aumentarem o efeito decorativo de uma das figuras da dança-O pião parado ou corrupio”(Afonso Dias.O batuque em Tietê.1952)



Foto 34: Batuque em Capivari 2005
Fonte: Arquivo da Pesquisadora



Atualmente as mulheres batuqueiras acrescentaram em seu visual colares, lenços, brincos, blusas bordadas, xales e maquiagens.

Foto 35:Esmeralda e Piquitita, batuqueiras de Piracicaba
Fonte: Arquivo da Pesquisadora

4.3. A mulher tocando e cantando no batuque de umbigada: a transformação da tradição

Na tradição do batuque, algumas regras de conduta são bem conhecidas pelos seus integrantes e, mesmo com as transformações ocorridas durante o passar do tempo, batuqueiros e batuqueiras repetem o que guardam na memória. Como toda tradição, o batuque de umbigada se insere em um campo que envolve rituais, segredos, regras de conduta.

A participação das crianças no batuque é bastante recente, pois todos os que conhecem a tradição, repetem que, “no batuque criança não participava”, “o batuque era coisa dos negros velhos”. A criança presenciava o batuque, mas não participava diretamente das danças; elas ficavam em um canto do terreiro ou ao pé da fogueira apenas observando os adultos.

A umbigada é outro aspecto que também fazia parte das regras do batuque. Os batuqueiros contam que, no passado, era regra dar três umbigadas ao dançar com um mesmo par, além de ser proibida a umbigada entre parentes: “irmão com irmão não podia

dar umbigadas, nem comadre com compadre, nem pai com filho...” repetem os batuqueiros e batuqueiras.

Além disso, as regras estabelecem também o papel que homens e mulheres desempenham no ritual do batuque de umbigada: os homens são responsáveis pelo tambu, isto é, pelos instrumentos de percussão: e as mulheres, responsáveis pelo canto, pelo coro.

Entretanto, essas regras, apesar de serem transmitidas e apreendidas pelo grupo, no decorrer do tempo passam a ser questionadas ou modificadas. Nesse caso, a figura feminina é também, no passado assim como no presente, uma referência para que se compreenda esse processo de transformação da tradição.

Entre os batuqueiros e batuqueiras é bastante conhecida a história de uma mulher, batuqueira de Tietê, que, no passado, “ousou” mudar a tradição. Contam que, entre as batuqueiras, a mais famosa foi a negra Benedita, a *Dita Dua só*, assim chamada porque só dava duas umbigadas de cada vez, quando em regra cada par trocar três umbigadas.(DIAS, 1952;RAYMOND,1954)

Dona Deolinda, batuqueira de Piracicaba, também se orgulha por ser conhecida pelo fato de conseguir dar três corrupios (voltas) “antes de umbigá”, quando a regra é dar dois giros. Em observação de campo e conversas informais, percebemos que esse passo, executado pelas mulheres, é uma das marcas que caracterizam a parte feminina no batuque de umbigada. Dias (1952) se refere a esse movimento corporal como sendo uma das figuras excitantes da tradição, provocando entusiasmo aos assistentes:

A outra figura excitante é o “Pão Parado” ou “Corrupio”, que é executado pela batuqueira que, num ar de felicidade ou alheamento, em movimento de rotação, produz o revoar das saias que se abrem em grandes rodas. O conjunto provoca entusiasmo nos assistentes que com interjeições típicas elogiam a dançarina, aplaudindo-a deliberadamente.(p.52)

Piquitita, filha de Dona Deolinda, lamenta o fato de não herdar essa agilidade de sua mãe, o que, para a batuqueira, representaria a realização de um sonho. Em suas lembranças, conta um diálogo que teve com o primo de sua mãe, em que compararam as duas, destacando essa agilidade:

Daí veio um primo dela, chegou pra mim e falou:

- Oh! Você é a rainha, mas pra dar três corrupio igual a sua mãe, você não consegue... Não existe uma pra virar igual.

Eu viro, até o dois eu viro direitinho, mas no terceiro, eu me embanano, eu me embanano, entende... (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 28/01/2006)

O que se percebe, no entanto, é que, apesar se existirem regras estabelecidas, definindo os papéis de homens e mulheres na tradição, algumas mulheres conseguem mudar essas regras e tornam-se referências de resistência e luta no grupo.

Atualmente quem chega a Piracicaba, Tietê ou Capivari e assiste a uma festa do tambu ou a uma apresentação pública do grupo pode perceber que houve mais mudanças nas regras dessa prática cultural. No meio das danças, das umbigadas, dos volteios e da cantoria, encontram-se mulheres cantando e compondo as letras e outras tocando o tambu.

Dona Anecide Toledo, batuqueira de Capivari, e Dona Benedita, a Mariinha, batuqueira de Piracicaba, são pontos de referência dessas mudanças.

Dona Anecide Toledo conta que aprendeu a dançar o tambu com os adultos, quando tinha em torno de doze a catorze anos. Na companhia da mãe, ela e outras crianças saíam pros sítios da redondeza e das cidades vizinhas para as festas. A depoente lembra que, naquela época, eram somente os homens que podiam cantar, desafiar; as mulheres ajudavam no coro, repetiam. Em Piracicaba, em uma festa do tambu, cantou pela primeira vez: “Foi um dia lá em Piracicaba, que eu cismeí com uma mulher (...) comecei a cantar, daquele dia até hoje”.

Ao repetir a letra da música, Dona Anecide relata que desafiou a mulher por acreditar que esta sentia ciúmes dela e, aos olhares assustados dos homens, cantou:

*“ Não quer esquecer de mim, eu pergunto o que que há,
Não quer esquecer de mim, eu pergunto o que que há,
Me marraram eu no tronco, e resolveram me sortar,
Agora eu sô um passarinho, eu quero ter asa pra mim voar.”*
(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 22/07/2006)

Dona Anecide é atualmente uma das batuqueiras que se destacam no batuque pelo fato de possuir uma voz extremamente afinada, além de ser autora de inúmeras modas cantadas nos tambus registradas em seu nome. Uma das mais conhecidas é Sinhá sereia:



*“Quem canta
na beira do mar
é sinhá sereia*

*curuja canta no toco
o pombo canta no pombá
o galo canta no terreiro
eu quero ver quem pode mais.”*

(Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 22/07/2006)

Foto 36: Dona Anecide Toledo, batuqueira de Capivari
Fonte: Clube 13 de maio



Foto 37: Semana da Consciência Negra-Salto 2006
Fonte: Arquivo da Pesquisadora

Outra mulher que se destaca nas festas do batuque é Dona Maria Benedita, a “Mariinha do tambu”. Nascida em Piracicaba, foi apresentada ao batuque por uma tia que a criou. Quando casou, intensificou a participação, já que a família do marido era batuqueira.

Dona Mariinha conta que começou a tocar o tambu em 1966, quando, nas reuniões familiares, demonstrou interesse em aprender a tocar. Ela lembra que, no início, tocava só entre os parentes mais próximos, ou seja, cunhados, tios, irmãos, e que, quando chegava alguém de fora, parava de tocar:

No início eu participava de vez em quando (...) eu tocava no meio da família mesmo. Mas quando vinha alguém de fora, eles não deixavam. (...) Agora, meus cunhados, meu marido, não, eles já gostavam. (...) Naquela época, a mulher quase não fazia a mesma coisa que o homem fazia, (...) eles achavam que a gente não podia saber mais do que eles. (Depoimento concedido a Claudete de Sousa Nogueira em 20/09/2008)

Ao que tudo indica, tocar tambu passou a ser uma forma de questionar as regras da tradição e, ao mesmo tempo, tornou-se, para as mulheres batuqueiras, a conquista de um espaço que era predominantemente masculino. Dona Anecide e Dona Mariinha representam o exemplo de resistência. Aquilo que Perrot (2005) entende como formas variadas de resistência feminina, muitas vezes representada por táticas inconscientes que se tornaram rituais de comportamento.



Foto 38: Apresentação na I Feira afro-brasileira de Itu 2008
Fonte: Unei(União Negra Ituana)

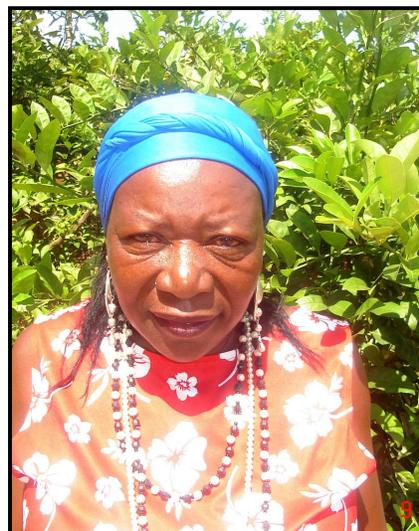


Foto 39: Dona Mariinha, Piracicaba-2007
Fonte: Arquivo da Pesquisadora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo compreender o processo de identificação e de transmissão de saberes a partir de uma prática cultural negra do interior paulista: o batuque de umbigada. Por meio da memória familiar e da oralidade procurou-se entender as percepções e os sentidos que o grupo construiu para si e para os outros, ou seja, as representações sócio-culturais produzidas no cotidiano de homens e mulheres.

As narrativas dos batuqueiros e batuqueiras de Piracicaba, Capivari e Tietê revelaram aspectos de uma prática cultural que atravessou gerações, transformando-se no decorrer dos tempos. Do chão dos terreiros às ruas da periferia, das festas familiares às apresentações públicas nos palcos, dos lares às associações, foram criados espaços que possibilitaram essas experiências de socialização e de transmissão de valores, nas quais negros e negras batuqueiros se reorganizaram, construindo identificações que têm por base uma memória coletiva transmitida pela tradição oral.

Partindo das observações feitas em campo e do contato com o grupo, percebi que, atualmente, convivem pelo menos três diferentes momentos da trajetória do batuque de umbigada, os quais se inter-relacionam de acordo com os sentidos que o grupo foi construindo no transcorrer do tempo. Nesse caso, observa-se que, em alguns espaços, ainda são mantidas, mesmo de forma ressignificada, as características dos rituais vividos nos terreiros que reúnem no seu interior os grupos familiares. Ao mesmo tempo há o processo de espetacularização da prática em apresentações públicas que acontecem nos palcos, envolvendo tanto os mais velhos como a nova geração. Essa nova geração, que inclui as crianças e os adolescentes, também faz parte do processo de Educação Não-Formal, no qual

as atividades de transmissão dos saberes são planejadas de acordo com o interesse do grupo.

Se nos espaços em que prevalece o ritual há uma tentativa de manter algumas das características da tradição (como as vestimentas, a presença mais ampla da coletividade, com a participação de um maior número de pessoas), no processo de espetacularização, momento vivido mais recentemente pelo grupo, podem-se perceber mudanças significativas, motivos de conflito entre os batuqueiros. Com as exigências próprias da “institucionalização”, principalmente no que se refere às apresentações públicas, houve necessidade de o grupo se adequar às novas condições. Entre elas, podemos destacar: a limitação do tempo de apresentação e a redução do número de participantes, o que fez com que se estabelecessem alguns critérios para a escolha daqueles que se apresentarão.

Percebi também o quanto a tradição oral e a memória familiar contribuíram para o fortalecimento dos laços que os unem, além de permitirem que se desenvolvessem experiências educativas, como as compartilhadas com os velhos mestres. Para os velhos mestres e mestras, o processo de transmissão da prática do batuque de umbigada, através do estímulo de sua memória, tornou-se também uma experiência bastante importante na medida em que puderam rever e melhor compreender seu próprio passado e construir novos conhecimentos, compartilhando valores e transmitindo lições de vida através da tradição.

Na convivência com o grupo, nas visitas realizadas para coleta de depoimentos orais, vivenciei um pouco do reconhecimento que esses mestres e mestras obtêm, pois se sentem importantes enquanto guardiões de uma memória e responsáveis pelo futuro da tradição do batuque de umbigada.

Constata-se que, no processo educativo, durante muito tempo prevaleceu um caráter informal devido ao fato de realizar-se no interior dos grupos familiares, mas que já

permitia aos indivíduos transformarem-se de forma significativa, possibilitando a eles construir uma visão crítica da realidade local. Por meio das músicas, do posicionamento do corpo, da resistência cultural realizando as danças, mesmo que proibidas, foi possível construir uma identificação e, principalmente, impor transformações e superar a discriminação presente no cotidiano. Essa constatação, um dos resultados da pesquisa, responde à problemática levantada no início, de que o batuque de umbigada, enquanto prática mantida pelas famílias negras do interior paulista, teria contribuído, sim, para a transformação do espaço de convivência interétnica local.

Os moradores da Vila África, em Piracicaba, são exemplos bastante marcantes dessa superação, pois, mesmo diante de uma condição de discriminação étnico-social explícita, foram capazes de manter uma identificação por meio de uma tradição e retomar o rumo de suas histórias de vida.

Dentro desse quadro de mudanças e superações, as mulheres batuqueiras mostram a sua importância ao criarem seus espaços de liderança internamente e (re) construir, a todo o momento, sua imagem externa. Ao assumirem novos papéis dentro da tradição do batuque de umbigada, essas mulheres demonstram, acima de tudo, as perspectivas de mudança e as possibilidades de negociação que são por elas criadas cotidianamente.

Para a maioria dos batuqueiros, participar das festas, dos rituais, dos encontros familiares, vivenciar essa cultura, possibilitou construir valores positivos tanto no âmbito individual como no coletivo. Valores positivos que fizeram a diferença na luta pelo reconhecimento de si e para si, nas novas posturas adotadas que, enfim, deram sentido à vida de cada indivíduo do grupo.

Esse contexto permite destacar outro elemento conclusivo da pesquisa no que se refere à cultura afro-brasileira com suas riquezas de saberes, valores e princípios, fundamentais para o desenvolvimento do ser humano: fazer parte desse processo significou, para cada um, afirmar-se como negro e como cidadão, o que se torna muito mais difícil num espaço de discriminação e de exclusão étnica, mas de valorização da tradição cultural do grupo.

Na construção e (re) construção de identidades (étnica e social) em que a memória familiar desempenha um papel importante, o fato de pertencer ao grupo do batuque de umbigada trouxe um outro sentido para esses sujeitos. Assim, ser batuqueiro representa conhecer segredos, relembrar informações, dominar aspectos da música e da dança que podem contribuir para a reconstrução da memória; enfim, que lhes possibilita ser reconhecido por pertencer a uma manifestação cultural milenar, o que o faz sentir valorizado socialmente, mesmo que isso não tenha se refletido em suas condições econômicas e sociais em escala mais ampla.

Apropriar-se das informações do passado, dos segredos, dos rituais e ser guardião da memória significou, para esses sujeitos, serem portadores de um conhecimento diferente, que lhes permite viver em um espaço marcado pela exclusão e pelo racismo.

No que diz respeito à experiência de educação não-formal, a pesquisa leva-me a concluir que este é, atualmente, um dos caminhos possíveis encontrados pelo grupo de batuqueiros e batuqueiras de Capivari, Tietê e Piracicaba para manter a tradição. Assim como na maioria das manifestações culturais negras, essa prática educacional não formal tem sido uma perspectiva viável para os grupos envolvidos, através da qual se desenvolvem

atividades prazerosas, respeitando o tempo e o interesse dos participantes, e que envolvem todo o processo de transmissão de conhecimentos.

No entanto, diante dos resultados obtidos, acreditamos na necessidade da realização de outros estudos que possibilitem analisar em diversos grupos essa relação entre a educação não-formal e a cultura afro-brasileira, visto que é uma realidade presente nos diversos contextos em que ela se apresenta, e, este trabalho, limita-se a um contexto afro-paulista

O Jongo, o Samba-lenço, o Samba de Bumbo, entre outras manifestações ligadas às danças de umbigada, trazem em sua origem e desenvolvimento características específicas que envolvem ancestralidade, oralidade e ritualidade. Por isso, para entender seu processo e seus sentidos, faz-se necessário considerar que os sujeitos envolvidos nessas manifestações dominam determinados saberes, que, mesmo sob um processo de ressignificação, possuem uma certa autonomia para conduzir os caminhos do grupo.

No Batuque de Umbigada, a participação das crianças, nessa nova fase, pode ser entendida como parte do processo de ressignificação da cultura, já que, mesmo sem poder participar de uma forma direta no passado, as crianças sempre estiveram presentes nos rituais.

Nesse sentido, a educação não-formal surge como um caminho possível para que se desenvolva o processo de ensino-aprendizagem. Na nova situação, a transmissão dos conceitos construídos e os valores transmitidos oralmente, feitos de maneira informal, passam a ser planejados pelo próprio grupo e, assim, as atividades vão se adequando às novas gerações, o que permitirá uma melhor performance do grupo infantil.

No entanto, como nos alerta Park (2006), é importante problematizar essa questão, pois poderemos experienciar uma cooptação de conceitos que não lhes possa oferecer uma vivência significativa como a outrora vivida pelos batuqueiros de Piracicaba, Capivari e Tietê. Não se trata ,aqui, de negarmos os efeitos positivos que essa nova forma de Educação, a não- formal, está possibilitando para a manutenção do grupo de batuqueiros.

A “institucionalização” do batuque tem trazido como resultados pontos positivos, a exemplo dos apresentados nos depoimentos: a possibilidade de uma maior divulgação da prática do batuque, o recebimento de verbas para sua realização, assim como transformar-se até em uma opção de formação profissional para os mais jovens. Além disso, a possibilidade de ser patrocinado pelos órgãos oficiais, participando de editais e assim divulgando a cultura até em outros países e conhecendo outras realidades, trouxe, sem dúvida, para essas pessoas, uma chance de superação das limitações econômicas e sociais.

No entanto, cabe aqui um questionamento: até que ponto essas políticas sociais, de efeito “tampão”, como exemplifica Park(2006), continuam contribuindo para um contexto excludente? Segundo a autora, seriam necessárias políticas públicas efetivas, com compromisso de mudanças estruturais, que devem ser enfrentadas e inseridas nos projetos sócio-culturais da sociedade neoliberal.

Ao mesmo tempo, os conflitos advindos dessa nova fase se fazem presentes, por exemplo, no momento em que se discute a limitação do número de pessoas nas apresentações e a divisão individual do valor oferecido ao grupo. Enfim, questionam-se, inclusive, quais são os verdadeiros herdeiros dessa tradição, quem tem direito ou não de usufruir das benesses que dela decorrem.

Paradoxalmente, nas apresentações do Grupo do Batuque de Umbigada a busca pelo improviso, a criatividade e a espontaneidade demonstram ainda uma certa autonomia diante de uma sociedade que padroniza.

Nesse sentido, conluo com as idéias elaboradas por Certeau (2003), ao se referir aos caminhos plurais que a cultura comum encontra para fugir de seus amos, sonhar com a felicidade, enfrentar a violência, provar as formas sociais do saber, dar nova forma ao presente e realizar essas viagens de espírito sem as quais não há exercício da liberdade. São esses caminhos plurais encontrados pela cultura negra atualmente que se ressignificam de forma dinâmica e criativa, dando novos sentidos aos seus sujeitos no processo de identificação por meio da memória, permitindo assim, outros olhares no campo das Ciências Sociais.

BIBLIOGRAFIA

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na roda. (Doutorado em Educação) Unicamp :Campinas, SP. 2004.
- ACENDA uma vela: uma prece pelo samba. Produção: Projetos PUC Duração: 18min FV/06/06/LAHO/CMU
- ALMEIDA, Benedicto Pires. Tietê, os escravos e a abolição. **Revista do Arquivo Municipal**. Ano IX.Volume XCV.Abril,1944
- ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v.XLI, ano IV, nov.1937.
- AYALA, Marcos &AYALA, Maria Ignez Novais.Cultura Popular no Brasil.São Paulo:Ática,2003.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**: O Negro no Imaginário das Elites, século XIX . São Paulo: Annablume, 2004
- BÂ, Amadou Hampate. “**A palavra, memória viva na África**” in *Correio da UNESCO*. Ano 1. nº1, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1973.
- _____ Amkouell, o menino fula. **São Paulo: Palas Athena/Casa das Áfricas, 2003.**
- BAPTISTELLA, Rosana. **Mulheres em cozinhas e terreiros, palcos de chorados (MT) e batuques (SP)** Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação da Unicamp. 2004.
- BARBOSA, Irene **Socialização e relações raciais**: Um estudo de famílias negras em Campinas. (Dissertação de Mestrado) USP, 1978.
- BASTIDE, Roger. **As Américas Negras**:as civilizações africanas no Novo Mundo. São Paulo: DIFEL/Edusp, 1974.
- BATALLA, Guillermo Bonfil. **Mexico Profundo**: Una Civilización Negada. México, D.F: SEP/CIESAS-Foro2000,1987
- BENJAMIM, Walter. O narrador (1936). In: **Walter Benjamin – obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.)
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. S. Paulo: EDUSP, 1987.

_____. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (Orgs.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Pp. 183-191, 1996

_____. **O Poder Simbólico**. DIFEL/ Bertrand Brasil, Lisboa/Rio de Janeiro, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Educação**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BRITTO, Iêda Marques. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930)**: um exercício de resistência cultural. São Paulo, FFLCH-USP, 1986.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. Umbigada. In: **Made in África**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982

_____. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006

CÂNDIDO, Antonio. Opinião e classes em Tietê. **Revista Didática e Científica**. 1943.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: MEC/Campanha de Defesa do Folclore, 1961.

_____. **Folgedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Funart, Inf. 1982.

CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras**: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento. Série Antropologia, 354 Brasília: UNB, 2004.

CASSIANO, Célia. Maria. **Memórias Itinerantes**- Um estudo sobre a folia de Reis em Campinas. Campinas: Unicamp, Dissertação de mestrado, 1998.

CASTRO, Hebe M. Mattos de. **Escravidão e cidadania no Brasil monárquico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. (Coleção Passo a Passo).

CERTEAU, Michael de. **A Cultura no Plural**, 3ª ed. Campinas: Papirus, 2003.

_____ **A invenção do Cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Negros, estrangeiros**: Os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ Etnicidade: da cultura residual mas irredutível. in **Antropologia do Brasil**. Brasiliense, São Paulo, 1987.

CUNHA, Mario Wagner Vieira. A Festa de Bom Jesus de Pirapora. In: **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, V. XLI, nov. 1937. p.5-35

DANTAS, Beatriz G. **Vovó nagô e papai branco**: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Dias, Afonso. **O batuque em Tietê**. Folclore (Orgão da Comissão Paulista de Folclore e do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, Nº 4. 1952

DIAS, Maria Odila da Silva. "Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças". In: **Revista de Estudos Feministas**. R.J. CIEC/ECO/UFRJ Vol.2, N.2, 1994

DIAS, Paulo. A outra festa negra. in: (org) JANCSÓ, István.; KANTOR, Iris. **Cultura e sociabilidade na América portuguesa**. São Paulo: Edusp, 2001.

DOCUMENTOS sonoros brasileiros. Acervo Cachuera: Batuques do sudeste[S.l.] 2 : Associação Cachuera, 2001. Itau Cultural

DUBY, George; PERROT Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, 1993.

FILME, Geraldo. Documentário sobre o universo do samba e a cultura negra no estado de São Paulo. FV/20/20/LAHO/CMU Duração: 52 minutos Gravado em 16mm. 1998

FLORENTINO, Manolo.; GÓES, J.R. **A Paz das Senzalas** : famílias escravas e tráfico atlântico Rio de Janeiro 1790-1850. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GALLET, Luciano **Estudos de Folclore**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, 1934.

GEERTZ, Clifford.. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

GILROY, Paul. **Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política: impactos sobre o associativismo do terceiro setor**. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas**. Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação, 2006, vol. 4, n. 50.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. Educação e Pesquisa, jan./jun. 2003, vol.29, no.1, p.167-182. ISSN 1517-9702.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo "**Como trabalhar com 'raça' em sociologia**". Educação e Pesquisa, vol. 29, nº1, 2003, pp. 93-107

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Antropologia e Educação: origens de um diálogo. CADERNOS CEDES 43- **Antropologia e Educação** : Interfaces do ensino e da Pesquisa. Ano XVIII, n.43(p.8-25). Campinas: CEDES. dezembro/1997

_____. **Terra de Pretos, terras de mulheres: terra, mulher e raça num bairro rural negro**. Brasília: MINC/Fundação Palmares. 1996

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. S. Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2000.

HASENBALG, Carlos. **Discriminações e desigualdades raciais no Brasil**, Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HOBSBAWN, Eric.; RANGER, Terence (orgs) **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983.

hooks, bell. **Intelectuais negras**. In: Revista Estudos Feministas. IFCS/UFRJ & PPCCIS/UERJ. Rio de Janeiro, v. 3 n.2, p. 464-478, 1995

IANNI, O. **Uma cidade antiga**. (coleção tempo e memória). Campinas: UNICAMP, 1989

_____. **A Sociedade Global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

KARASH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850** São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. Campinas, SP. Mercado de Letras, 2001.

LANE, Frederico; JAPUR, Jamile; LIMA, Rossini Tavares. "Notas sobre o atual batuque ou tambú do Estado de São Paulo". In: Revista do Folclore.nº. 01. São Paulo: Comissão Paulista de Folclore, 1952

Libâneo, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 7. ed. São Paulo: Cortez, 2004

LIMA, Rossini Tavares de. **Notas sobre o atual Batuque ou Tambú do Estado de São Paulo**: São Paulo, Ricordi, 1954.

LOPES, Ney. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. Rio de Janeiro: Selo Negro, 2004

_____. **Sambeabá**: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Folha Seca, 2003

LUNÉ, J. B. & FONSECA, P. D. (Orgs.). **Almanak da província de São Paulo para 1873**. Ed. facsimilada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado-IMESP, Arquivo do Estado de São Paulo, 1985.

MACHADO, Maria Helena. "Em torno da autonomia escrava: uma nova direção para a história social da escravidão". In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, vol. 8, nº 16, mar-ago 1988, pp. 443-460.

MACIEL, Cléber da Silva. **Discriminações raciais**: Negros em Campinas(1888-1926). Campinas: CMU publicações, 1997.

MANZATTI, Marcelo Simon. Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia do centro. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC/SP, 2005.

MATTOS, Hebe de. **Das cores do Silêncio**: os significados da liberdade no Sudeste escravista-Brasil século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. “Memória do cativo: etnicidade, classe e gênero nos acervos orais de descendentes de escravos.” VON SIMSON, Olga R. M. (org). **Os desafios contemporâneos da História Oral**. São Paulo: CMU, 1997.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O nascimento da Cultura Afro-Americana** : uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003.

MOURA, Glória. **Ritmos e ancestralidade na força dos Tambores Negros**. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1997

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo, Global, 2003.

MÜLLER, Daniel Pedro. *Ensaio dum quadro estatístico da Província de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado, 1978, pp. 57-66.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999

NO REPIQUE do Tambú – O Samba de Umbigada Paulista (2003) Direção: Paulo Dias e Rubens Xavier. Realização: Associação Cultural Cachuera! Co-produção: TV Cultura e Rede Sesc-Senac dTV. vhs – ntsc 56 min.

PARK, Margareth Brandini. **Juventudes, educação Não –Formal e Culturas: Parcerias Conjunturais**. Texto Mesa Redonda-Itaú Rumos, 2006.

PEREIRA, Jorge. Baptista Borges . **A Cultura Negra** : resistência de cultura á cultura de resistência. Dedalo Mae Usp, Auditório, v. 23, n. 1, p. 177-188, 1984

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: EDUSC, 2005.

PETRONE, Maria Thereza Schorer. **A Lavoura Canavieira em São Paulo** : Expansão e Declínio (1765 – 1851). São Paulo : Difel, 1968.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: vol.2, n.3.1989.

PORTELLI, Alessandro. **Forma e Significado na História Oral.** A Pesquisa como um experimento em igualdade. Projeto história nº 14. PUC/1997

_____. **O que faz a História Oral diferente?** Pesquisa como um experimento em igualdade. Projeto história nº 14. PUC/1997

POTIGNAT, Phillippe & STREIFF-FENART Jocelyne. **Teorias da etnicidade.** São Paulo: UNESP, 1998.

QUEIRÓS, Maria Isaura Pereira de. Relatos Oraís: do “indizível” ao “dizível”. In: SIMSON, Olga de Moraes Von (Org.) - **Experimentos com história de vida.** São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1988

RAYMOND, Lavínia Costa. **Algumas danças populares no Estado de São Paulo.** USP/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim nº 191, Sociologia nº 6, São Paulo, 1954.

Revista Pesquisa Fapesp on line- Abril 2007

Revista População e Família - CEDAL USP/SP N^o 1

RIBEIRO, Darcy . **O povo brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

RIOS, Ana Maria. Lugão; Mattos, Hebe. **O pós-abolição como problema histórico:** balanços e perspectivas. Topoi, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 170-198, 2004.

ROSA, Z.P. Fontes Oraís de Famílias Negras. In: LARA, S.H.(org). **Revista Brasileira de História.** São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1988.p

SAHLINS, Marshall. O “Pessimismo Sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em vias de extinção. **Revista Mana**, vol 3, nº1, Museu Nacional, UFRJ, abril de 1997.

SAINT HILAIRE, A. A Província de São Paulo. Belo Horizonte: Itatiaia/EDUSP, 1976

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as Ciências.** Porto: Afrontamento. 2000

Silva, Eloiza Maria Neves. **História de Vida de Mulheres Negras no Carnaval Paulistano.** Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, 2002

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Aprender a conduzir a própria vida: dimensões do educar-se entre afrodescendentes e africanos. IN BARBOSA, Lúcia M.

de A.; SILVA, Petronilha B. G.; SILVÉRIO, Valter R. (orgs). **De Preto a Afro-Descendente** - trajetos de pesquisa sobre relações étnico-raciais no Brasil. São Carlos: Edufscar, 2003. pp. 181-197.

_____. **Educação e Identidade dos Negros Trabalhadores Rurais do Limoeiro.** Porto Alegre – RS: Tese de Doutorado. UFRGS, 1987.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação Participante e Escrita Etnográfica. IN: FONSECA, Maria Nazaré S. (org). **Brasil afro-brasileiro.** Minas Gerais: Autêntica, 2000.

SLENES, Robert. W. A grande greve do crânio Tucuxi: espíritos das águas Centro-africanas e identidade escrava no início do século XIX no Rio de Janeiro. IN: HEYWOOD, Linda M. **Díaspóra Negra no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2008.

_____. “Eu venho de muito longe, eu venho cavalgando”: jongueiros cumba na senzala centro-africaba. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. **Memória do Jongo.** As gravações históricas de Stanley J. Stein. Campinas: Cecult, 2007

_____. **Na Senzala uma Flor:** as esperanças e as recordações na formação da família escrava. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. “Malungo, ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil.” Cadernos Museu Escravatura. Luanda, Angola: Ministério da Cultura, 1995.

_____. Lares Negros, Olhares Brancos: Histórias da Família Escrava no Século XIX- **RBH** nº 16- Ed. Marco Zero, 1988.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. **Carnaval em Branco e Negro:** carnaval popular paulistano 1914-1988. Campinas: UNICAMP, 2007.

_____. **O Samba Paulista e suas estórias.** In: Revista Resgate. CMU/UNICAMP, 2007, Nº 16. (no prelo)

_____. et all. **Educação não-formal** – cenários da criação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. - Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento. In FARIA FILHO, Luciano Mendes de, org. - **Arquivos, fontes e novas tecnologias : questões para a história da educação.** (Coleção Memória da Educação) Campinas, SP : Autores Associados; Bragança Paulista, SP : Universidade São Francisco, 2000. p. 63-74.

_____. Folgado Carnavalesco. Memória e Identidade Sócio Cultural. In: **Resgate**, nº3.CMU.1991

_____. & GUSMÃO, N. A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente. In: **Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1989

_____. (org). **Experimentos com Histórias de Vida (Itália-Brasil)**, São Paulo: Vértice, 198.

_____. Imagem e Memória, In. SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico** São Paulo, Hucitec, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**, a Forma Social Negro-Brasileira. Rio de Janeiro, Vozes,1988.

SOUSA, Claudete *de*. **Formas de Ações e Resistência dos escravos na região de Itu: Século XIX**. Dissertação (Mestrado em História)-UNESP, Franca, 1998.

SOUZA,Eduardo Conegundes *de*. **Roda de Samba: Espaço da memória, Educação Não-formal e Sociabilidade**. Dissertação (Mestrado em Educação).UNICAMP, Campinas/SP, 2007

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Art editora, 1988

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado - História Oral**. São Paulo: Paz e Terra.2002.

TRAVASSOS, E. Por uma cartografia ampliada das danças de umbigada. In: José Machado Pais; Joaquim Pais de Brito; Mário Vieira de Carvalho. (Org.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. 1 ed. Lisboa: Estudos e Investigações, 2004, v. , p. 227-253.

VÁRIOS AUTORES. **Cadernos Negros 13**, São Paulo: Quilombhoje, 1990.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez **Sonhos africanos, vivências ladinas**. Escravos e forros em São Paulo. 1. ed. São Paulo: Editora Hucitec / História Social, USP, 1998.

VILLELA, Alice. **A dança do batuque de umbigada do interior de São Paulo**. Monografia e Iniciação Científica. Departamento de Antropologia. Unicamp, Campinas, 2004.

ZALUAR, Augusto Emílio. **Peregrinação pela província de São Paulo (1860-1861)**. Belo Horizonte: Itatiaia ; São Paulo: EDUSP, 1975. (Reconquista do Brasil, v. 23).

