

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

O Passado Negro:

a incorporação da memória negra da cidade de Campinas
através das performances de legados musicais.

Érica Giesbrecht

Tese de Doutorado apresentada ao
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para a obtenção
de Título de Doutor em Música. Área
de concentração: Fundamentos
Teóricos

Orientação: Lenita Waldige Mendes Nogueira
Co-orientação: Rita de Cássia Lahoz Morelli

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G363p	Giesbrecht, Érica. O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais / Érica Giesbrecht. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira. Coorientador: Rita de Cássia Lahoz Morelli. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Performance (Arte). 2. Memória coletiva. 3. Cultura popular. 4. Musica afro-brasileira. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes. II. Morelli, Rita de Cássia Lahoz. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Black Memory: the embodiment of black memory of Campinas through performances of musical legacies

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Performance art

Collective memory

Popular culture

Afro-brazilian music

Área de Concentração: Fundamentos teóricos.

Títuloção: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Suzel Ana Reily

Claudiney Rogrigues Carrasco

Fernanda Carlos Borges

Elizabeth Travassos Lins

Data da defesa: 19-04-2011

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Érica Giesbrecht - RA 950542 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Presidente



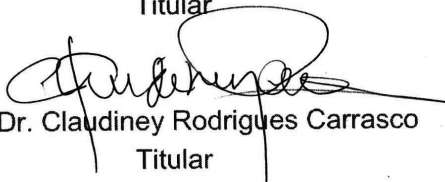
Profa. Dra. Suzel Ana Reilly
Titular



Profa. Dra. Elizabeth Travassos Lins
Titular



Profa. Dra. Fernanda Carlos Borges
Titular



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Titular

A Valdiney,
pelo acordar, dormir, comer, conversar, olhar, sorrir, segurar nas mãos, abraçar.

Agradecimentos

A Mauro, Hulda e tia Ruth, pelos braços sempre prontos para o aconchego, por perguntarem sobre o meu dia-a-dia e por de fato o ouvirem - com todas as penúrias e alegrias de uma rotina acadêmica. Por compreenderem e perdoarem a todas as ausências em função do trabalho.

A Sarah e Mateus, irmãos queridos, sempre me encorajando e vibrando a cada passo dado na minha trajetória.

E a Luiza, Vital e a toda a família Pimenta, pelo apoio incondicional ao meu trabalho.

A Júnior, Fabi, Fábio, Eduardo, Milene, Talita, Lenina, Camile, Carol, Martina, Glaydson, George, Adilton, Paola e Daniela, por tudo o que nos vem à mente quando pensamos em amizade e por todo o apoio, compreensão e incentivo que me ofertaram durante estes anos do doutorado, cada um a seu modo. Alguns contribuíram de maneira especial para a realização deste trabalho: as aulas de música de Júnior me possibilitaram o ingresso no doutorado; as reflexões sempre espontâneas das conversas com Milene, Fabi e Eduardo sempre resultaram em esclarecimentos, novos apontamentos, ou geravam a dúvida levando à revisão daquilo que não deveria se sedimentar.

Movendo-me pelo universo acadêmico, contei com a preciosa colaboração de alguns mestres. Fica aqui meu sincero agradecimento a Lenita Nogueira e Rita Morelli, minhas orientadoras, por seu acompanhamento cuidadoso durante o processo de doutoramento. A Suzel Reily, agradeço imensamente a orientação dispensada desde antes do meu estágio na Queens University em Belfast, onde me supervisionou pessoalmente, até os momentos finais da escrita desta tese. Outros mestres também que também contribuíram de alguma forma para com esta pesquisa foram Holly Cavrell, Euzébio Lobo, Claudiney Carrasco, José Roberto Zan, Fernanda Borges e Francirosy Ferreira. A eles agradeço às casuais intervenções, que em muitos momentos contribuíram para com a pesquisa.

Por outro lado, num trabalho em que defendo a incorporação musical como a fonte principal de transformação nas vidas humanas, não poderia deixar de notar este processo acontecendo comigo mesma e é neste sentido que agradeço imensamente ao grupo Urucungos Puítas e Quijêngues, à comunidade Jongó Dito Ribeiro, ao grupo Maracatucá e à Casa de Cultura Tainã pelo que fizeram comigo. Foi na convivência com estes grupos que

conheci a outros mestres, que transformaram efetivamente minhas visões sobre música, dança e por que não dizer minha visão de mundo?

Agradeço deste modo a Raquel Trindade, Sinhá, Manô, Zeus, Ana Miranda, Tia Maria Alice, Tio Dudu, Tia Edite, Tia Edna (na Aruanda), Tia Vera e a Antonio Carlos Silva, o TC, por suas vozes experientes. A Boni, Edna, Vitor, Robsinho, Robson, Luisa, Ivani, Alessandra, Denise, Flávio, Davi, Luanda, Camila, Glória, Fábio, Danilo, Tati, Newton, Juliana, Toshiro, Mariana, Sara, Larissa, Nana, Helena, companheiros de performance, por compartilharem comigo momentos de expressão, movimento e criatividade. Agradeço particularmente a Nil Senna e a Rosangela Ampúdia, por serem além de tudo, parceiras de trabalho. Dirijo agradecimentos especiais a Alceu Estevam, Vanessa Dias, e Bianca Ribeiro pelas demonstrações musicais das quais se originaram as transcrições em partitura. Em especial, agradeço a Glória Cunha, pelas revisões desta escrita específica.

Mais do que interlocutores, companheiros e amigos, todos eles foram os agentes de meu próprio processo de apropriação de uma musicalidade capaz de me arrebatam o corpo, os sentidos, as emoções, como jamais havia experimentado na vida.

Finalmente agradeço ao Instituto de Artes e ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp por constituírem a infraestrutura por trás de meu doutorado, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por subsidiar esta pesquisa.

O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais.

Resumo:

A crescente proliferação de grupos performáticos, que, através de manifestações culturais, divulgam “passados”, convencionalmente chamados de “tradições culturais”, tem rendido estudos e debates no campo da etnomusicologia em todo o mundo. Partindo da etnografia de grupos de cultura popular afro-brasileira sediados na cidade de Campinas – São Paulo, proponho uma reflexão sobre as dinâmicas que particularizam tal processo ali.

No auge da economia cafeeira do Brasil no século XIX, a cidade foi um pólo produtivo, concentrando um grande contingente de escravizados a quem se atribui atualmente a criação de diversos estilos musicais. Entretanto os atores da conjuntura atual não descendem necessariamente daqueles escravizados, não pertencem a uma comunidade isolada ou a grupos familiares demarcados. Performando um legado musical atribuído àqueles escravos, esses grupos – dentre os quais acompanhei o Urucungos, Puítas e Quijêngues, a Casa de Cultura Nação Tainã, o Jongo Dito Ribeiro, e o grupo Maracatucá – nos colocam uma questão: por que grupos “não tradicionais” se interessam pelos chamados repertórios tradicionais, escolhendo, pesquisando e recriando suas performances?

Sem eliminar outras possíveis respostas, defendo que as performances desses grupos engendram a intencional incorporação desse “passado negro” através de sua música, devolvendo aos corpos de seus participantes o controle sobre si mesmos. Usamos esta expressão, “passado negro”, quando não queremos reconhecer acontecimentos de nosso passado que nos causam desconforto no tempo presente. Ambigualmente essa expressão também sintetiza tudo o que se relaciona à memória dos escravos da Campinas do século XIX.

Renegado por uma cidade que ostenta um cenário urbano modernizado e essencialmente branco, esse passado aflora nos cabelos, nos tecidos, na cultura, na dança e na memória reconstruída de transeuntes negros que, por meio da performance, (re)enegrecem. Apropriar-se deste legado cultural através da performance significa remexer nas cinzas do esquecimento; é opor-se aos processos de exclusão do presente juntando-se a uma história e uma memória maior e desenterrando um passado trágico para que jamais seja esquecido.

The Black Memory: the embodiment of black memory of Campinas through performances of musical legacies.

Abstract:

The increasing propagation of cultural groups dedicated to the performance of the so called "cultural traditions", has yielded studies and debates in the field of ethnomusicology worldwide. From the ethnography of popular cultural groups based in Campinas – São Paulo, I propose a reflection on the dynamics that distinguish their processes.

At the height of the Brazilian coffee economy in the nineteenth century, the city was a production center, gathering a large number of slaves to whom the creation of many musical styles is credited. Meanwhile the agents of the present groups do not necessarily descended from those slaves nor belong to any culturally isolated traditional community. Performing a musical legacy credited to those slaves, these groups – Urucungos, Puítas e Quijêngues, Casa de Cultura Tainã, Jongo Dito Ribeiro and Maracatucá – bring up a question: why would "nontraditional" groups be interested in the so-called traditional repertoires, selecting, researching and recreating their performances?

Considering other possible answers, I argue that the performances of these groups engender the intentional incorporation of a "black memory" through their music, thus leading their participants to regain control over their bodies. We use this expression, "black memory", when we don't want to recognize past events that could embarrass us if disclosed. Ambiguously this term also encompasses everything that relates to the memory of the slaves from Campinas in the nineteenth century.

Denied by an essentially white city that holds a modernized urban scenery, this memory flourishes from the hairs, clothes, culture, dance and memory of black citizens who redress the black skin through their performances. Empowered by this cultural legacy they revolve the ashes of oblivion, and oppose to the exclusion processes by joining a larger history and memory, thus disclosing a tragic past that shall never be forgotten.

Anexo I – Partituras

Anexo I – Ponto de Jongo – Sinto Saudades	336
Anexo II – Início do Samba Lenço Rural Paulista	339
Anexo III – Início do Coco de Alagoas	341
Anexo IV – Início do Jongo Mineiro	344
Anexo V – Jongo da Galinha	348
Anexo VI – Início do Samba de Roda	351
Anexo VII – Final do Samba de Roda	354
Anexo VIII – Ponto de Samba de Bumbo – Eu tenho pena, eu tenho dó	362
Anexo IX – Ponto de Samba de Bumbo – Assim é o Samba de Bumbo	366
Anexo X – Cirandas	370
Anexo XI – Nagô é a minha nação	372
Anexo XII – Trecho do Maracatu Cambinda	374
Anexo XIII – Ponto de Jongo – Andei, Parei	375
Anexo XIV – Ponto de Jongo – Dança do Jongo	380
Anexo XV – Ponto de Jongo – Chama a Sinhá	384
Anexo XVI – Ponto de Jongo – Nossa Senhora do Rosário	386
Anexo XVII – Ponto de Jongo – Tava Durmindo	388
Anexo XVIII – Ponto de Jongo – Na Fazenda Roseiral	390
Anexo XIX – Ponto de Jongo – Acendi minhas Candeias	391
Anexo XX – Ponto de Jongo – Namoro uma moça	396
Anexo XXI – Ponto de Jongo – Jongueiro Novo	399
Anexo XXII – Ponto de Jongo – Um Abraço Dado	401
Anexo XXIII – Variações de Porto Rico	402
Anexo XIV – Ponto de Jongo – Lábios Laminas	403

Anexo II – Fotografias

Figura 1 - A professora de estudos de gênero Annecka Marshal da Jamaica, ao lado de TC - Casa de Cultura Tainã.	406
Figura 2 - TC durante ensaio da Orquestra de Tambores de Aço - Casa de Cultura Tainã.	407
Figura 3 - Músicos em ensaio da Orquestra de Tambores de Aço – Casa de Cultura Tainã.	407
Figura 4 - Biblioteca - Casa de Cultura Tainã.	408
Figura 5 - Telecentro Dona Nina – Casa de Cultura Tainã.	409
Figura 6 - Festa no quintal - Bar Mané da Hora - Urucungos	409
Figura 7 - Figurino do Urucungos	410
Figura 8 - Figurino de Maracatú – Urucungos	411
Figura 9 - Figurino do Bumba meu Boi – Urucungos	411
Figura 10 - Figurino do Bumba meu Boi – Urucungos	412
Figura 11 - Passo básico do Samba Lenço – Urucungos	412
Figura 12 - Jongo da Galinha	413
Figura 13 - Samba de Roda	413
Figura 14 - Samba de Bumbo	414
Figura 15 - Estandarte do Grupo Urucungos	414
Figura 16 - Rainha, Rei e Paio do Maracatú – Urucungos	415
Figura 17 - Damas da Coroa do Maracatu – Urucungos	415

Figura 18 - Dama das Flores do Maracatu – Urucungos	416
Figura 19 - Rei recebe a boneca Calunga da Dama do Paço – Urucungos	416
Figura 20 - Lanceiros do Maracatu - Urucungos	417
Figura 21 - Ana Maria Miranda – Urucungos	417
Figura 22 - Rosária Antônio, a Sinhá - Urucungos	418
Figura 23 - Cortejo de Baianas do Maracatu - Urucungos	418
Figura 24 - Roda de Jongo no Largo da Mãe Preta - Jongo Dito Ribeiro	419
Figura 25 - Sede da Fazenda Roseira - Jongo Dito Ribeiro	419
Figura 26 - Casal dançando Jongo - Jongo Dito Ribeiro	420
Figura 27 - Os três tambores - Jongo Dito Ribeiro	420
Figura 28 - Alfaias - Maracatucá	421
Figura 29 - Gonguê - Maracatucá	421
Figura 30 - Agbês - Maracatucá	422
Figura 31 - Timba, Mineiro e Gonguê - Maracatucá.	422

Sumário

1. Introdução: Um começo...	27
2. Percursos – considerações metodológicas	45
2.1 “Participação é crucial”	49
2.2 Transcrições Musicais	52
2.3 Etnografia e sensibilidade	57
3. Quem é o dono do corpo? – considerações teóricas	61
3.1 O corpo como espaço de inscrição e inscitor de esquemas sociais	63
3.2 O Corpo e a Experiência Participativa na Performance Musical	67
3.3 A incorporação da memória negra como arte da resistência	80
3.4 Tradição, Etnicidade e Memória na Performance de Legados Expressivos Afrobrasileiros	84
3.5 Retomando o Controle do corpo	99
4. O significado da (Re)tradicionalização em Campinas	102
4.1 Campinas e movimento negro	107
4.2 Legados e Tradições dos Tempos de Escravidão: uma história paralela	121
4.3 De volta à 1988 – um campo fértil para os processos de (re)tradicionalização em Campinas	129
5. Um pouco mais sobre os Grupos de Cultura Popular de Campinas	135
5.1 O Caminho das Estrelas	137
5.1.1 Esquemas Hierárquicos e Organizacionais na Casa Tainã	141
5.1.2 Dinâmicas sociais, estratégias de continuidade e relações com o espaço	146
5.2 Nas Cirandas do Urucungos	148
5.2.1 Esquemas Hierárquicos, Organizacionais e Dinâmicas Sociais do Urucungos	151
5.2.2 Ensaios	162
5.2.3 Performances	167
5.3 Na roda do Jongo Dito Ribeiro	183
5.3.1 Organização, socialização e hierarquias no Dito Ribeiro	188
5.3.2 Rodas de Jongo	197
5.3.3 Fora da Fazenda Roseira	208
5.4 No Arrasto do Maracatucá	209
5.4.1 Organização, hierarquias e dinâmicas sociais no Maracatucá	221

5.4.2	Ensaios e Oficinas	224
5.4.3	Performances	233
6.	Ensaios de Valores: relações sócio-musicais entre grupos de cultura popular	236
6.1	Valores Estéticos	238
6.2	Valores culturais: “qualidade de vida” e “refinamento cultural”	245
6.3	Valores Políticos: “artes da resistência”, envolvimentos e engajamentos	254
6.4	O Valor do Axé	260
6.5	O valor das Relações: Amigos, Famílias, Fluxos Humanos, Redes Sociais	265
6.6	O Valor da Ancestralidade	271
6.7	O Valor da Negritude	276
7.	Para(além de)folclóricos: noções de autenticidade entre os grupos culturais de Campinas.	279
7.1	O Tempo e a experiência de vida	285
7.2	O Corpo perfazendo relações humanas	288
7.3	A incorporação da performance	393
7.4	Conversando com os Mestres: autenticidades e conflitos	396
8.	Considerações Finais	302
	Apêndice – Bumba meu Boi	323
	Anexo I - Partituras	
	Anexo II – Fotografias	

1. Introdução

Um começo...

Um passado negro. É dessa maneira que nos referimos a períodos ou episódios de nossas histórias pessoais que não queremos reconhecer, tornar público ou mesmo lembrar. É proibido comentar e até mencionar. Ambigualmente, tal expressão também poderia ser usada para falar de uma história ainda pouco conhecida, mas que interessa imensamente a participantes de grupos populares de cultura afro-brasileira sediados na cidade de Campinas. A história de escravidão e a memória das populações negras, que desde o século XIX habitam a região, passou a concentrar seus esforços na busca de reconhecimento desse passado. Inserindo-se nos debates sobre a crescente proliferação de grupos performáticos, que através de dança, música, teatro, artesanato, festivais, dentre outras manifestações, divulgam repertórios tradicionais nos tempos atuais¹, esta tese se interessa pelas dinâmicas que particularizam tal processo nessa cidade do interior de São Paulo, onde as performances evidenciam um universo contrastante com seu cenário urbanizado e moderno.

Por volta de outubro de 2004, comecei a frequentar os ensaios do primeiro grupo investigado nesta pesquisa, Urucungos Puítas e Quijêngues. Naquele momento eu ainda não pensava que aquele universo poderia se tornar minha própria pesquisa acadêmica. Meu desejo de estar ali crescia desde 2002 quando vi suas performances pela primeira vez, numa tarde de sábado durante festividades culturais promovidas pela Prefeitura de Campinas. Lembro-me daquele espetáculo colorido, da contagiante percussão, do convite à interação e do desfecho final com uma envolvente ciranda. Certamente não fui a única a querer fazer parte daquilo. Infelizmente, por motivos de trabalho, tive de adiar minha ida aos ensaios por quase três anos, sempre, contudo, acompanhando suas apresentações quando possível.

Ao final de 2004, chegava meu primeiro dia de ensaio no grupo. Fui orientada a chegar às duas da tarde num colégio estadual no centro da cidade num sábado, por colegas minhas que já eram participantes. Chegando ali, vi pessoas conversando, pegando seus instrumentos, crianças brincando e nenhuma das garotas conhecidas presente. Confesso que fiquei um pouco tímida, principalmente quando outras pessoas começaram a se aproximar,

¹ Ver Araújo 2006, Bauman 2003, Hannerz 1992, Holton 2005, Polak 2006, Stasi 2004, Teixeira e Gusmão 2004, dentre outros.

perguntar quem eu era e com quem tinha vindo. Mesmo dizendo o nome de minhas conhecidas, ninguém parecia saber quem eram, algo que só vim a compreender mais tarde: devido à grande rotatividade dos participantes no grupo, muitos não se conhecem, ou se conhecem apenas de vista. De fato, levou um certo tempo até que encontrasse minhas anfitriãs em algum ensaio.

O número de pessoas ia aumentando conforme passavam os minutos; após uma hora, aquela quadra coberta parecia bastante cheia, talvez com sessenta pessoas. Desde que comecei a frequentar as atividades do Urucungos, esse foi o período de maior concentração de participantes. Jovens eram então a grande maioria, embora atualmente grande parte deles esteja afastada. Iniciando aquele ensaio, alguém chamava a todos para uma roda de alongamento, esticávamos pernas e braços, enquanto cerca de cinco músicos começavam o batuque. Não me recordo bem o que dançamos naquela tarde. Só me lembro de que observava a primeira passagem de determinada dança e, quando havia uma repetição, me arriscava a dançar e cantar como os demais, sempre errando muito. As únicas pessoas a me ensinarem eram as que estavam diretamente do meu lado. Esses erros, no entanto, eram corrigidos com extrema informalidade, seguindo-se sempre de alguma frase estimulante.

Cerca de dois anos mais tarde, participando de ensaios, festas e conhecendo outros grupos similares, comecei a vislumbrar a possibilidade de uma investigação etnomusicológica: tinha diante de mim um universo performático povoado por questões interessantes e que até agora não deixa de me instigar e emocionar. A partir de então, minha participação foi se estendendo a outros grupos: primeiramente o Jongo Dito Ribeiro, em seguida o Maracatucá e finalmente a Casa de Cultura Tainã.

Se o leitor alguma vez já fez parte de algum grupo musical, há de se lembrar de possíveis perguntas iniciais: Qual é seu nome? Quem te convidou? Já fez isso antes? Você pode vir ao ensaio todas as semanas? De minha própria experiência, tenho a recordação da maneira sutil como os membros do Urucungos procuravam obter todas essas informações. Um desdobramento dessa situação foi o fato de, após algum tempo de minha participação ali, não precisar mais dizer quem havia me convidado quando eu iniciava minhas visitas aos demais grupos de cultura popular. Como o fluxo de pessoas e atividades é muito intenso entre todos esses grupos, passei a ser reconhecida como membro do Urucungos, em outras palavras, minhas credenciais haviam sido aceitas.

Tal fato, entretanto, não dissolveu todos os problemas possíveis na inserção em um campo etnográfico. Como nos ensina Paul Rabinow ao refletir sobre seu trabalho de campo no Marrocos (1992), esse processo é profundamente marcado pela posição que o pesquisador assume em campo. Ser ou não ser reconhecido como pesquisador; falar ou não a mesma língua; proceder da mesma região geográfica ou de alhures; compartilhar ou não credo, status social, ou habilidades; ser homem ou ser mulher; pertencer ou não àquele grupo social, são fatores preponderantes na maneira como este pesquisador será visto, perfazendo decisivamente seus acessos e restrições. A experiência etnográfica, portanto é sempre transcultural, porque se realiza entre fronteiras de diferenças.

Revido minha entrada no Urucungos, percebo que apesar de ele ter sido de fato o primeiro grupo com o qual eu travava contato, aqueles “atos de hostilidade” sobre os quais nos falava Lee Higgins (2007) não perduraram por muito tempo. Aos poucos sua receptividade calorosa foi dando outros contornos à minha experiência de chegada. Havia, além disso, o prazer que aqueles ensaios me proporcionavam, suavizando qualquer constrangimento inicial. Entretanto naquele momento, o Urucungos ainda não constituía uma possibilidade de estudo, o que pode ter tornado as coisas mais simples. Quando finalmente anunciei minha decisão a algumas pessoas, já era dançarina do grupo e obtive total apoio, até mesmo durante meus exames de seleção para o programa de doutorado: Alceu Estevam e Flávio Azevedo, percussionistas do grupo, me acompanharam nos exames de banca, tocando djambê e alfaia enquanto eu cantava diante de meus examinadores.

Por outro lado, se minha aproximação do Jongo Dito Ribeiro foi mediada por minha reconhecida participação no Urucungos, o fato de alguns de seus membros saberem que meus interesses agora também se relacionavam a um pesquisa acadêmica fechou algumas portas inicialmente. Havia no Dito Ribeiro muito receio em relação ao meio acadêmico, perfeitamente justificável por episódios conhecidos de todos nós, nos quais findo o trabalho de coleta de imagens, sons, entrevistas e experiências o pesquisador abandona seus interlocutores, muitas vezes alienando-os de suas conclusões e negando-lhes qualquer espécie de retorno².

A líder do grupo Alessandra Ribeiro e sua família, entretanto, sempre me trataram

² Um ponto de jongo que dizia “Não prende no caderno a minha história, ela corre livre na memória...” era cantado sempre que eu participava das rodas, me fazendo pensar por vezes que era endereçado a mim.

receptivamente. Essa aproximação mais branda pode ter sido uma resposta ao meu primeiro contato pessoal com a líder, quando lhe falei de minhas intenções e lhe perguntei se poderia registrar os pontos de jongo cantados pela comunidade em partituras. A resposta foi prontamente afirmativa e a partir de então me coloquei na posição de uma colaboradora, procurando estar sempre envolvida com projetos da comunidade. Deste momento em diante, minha participação nos encontros do jongo foi se tornando cada vez menos tensa, até que atingisse a total aceitação. Em alguns momentos eu mesma contei com a ajuda da comunidade, quando, por exemplo, atenderam prontamente aos meus convites para ministrar palestras aos alunos de matérias em que lecionei no Instituto de Artes da Unicamp³. Ser aceita, no entanto, não significou pertença reconhecida ao grupo: embora me sinta bem-vinda, não sou membro e não posso fazer tudo o que os membros fazem, como usar seus figurinos ou abrir com eles as rodas em apresentações públicas, deixando para entrar somente quando toda a audiência é convidada.

Já a participação no Maracatucá aconteceu num ambiente que me é bastante familiar: uma oficina de percussão ministrada dentro do Festival do Instituto de Artes da Unicamp, no próprio campus da universidade, em 2008. Ali minhas experiências anteriores não me tornavam exatamente conhecida, já que boa parte dos integrantes do grupo, estudantes da Unicamp residentes no distrito de Barão Geraldo, mal conhecia a cidade de Campinas ou demais grupos culturais. Apenas duas ou três pessoas me reconheceram por terem me visto em algum festival cultural ou em apresentações do Jongo Dito Ribeiro ou do Urucungos. Ainda que o Maracatucá seja frequentemente convidado a fazer parte de eventos que reúnem esses grupos, o entrosamento de seus participantes com as demais pessoas que circulam nesse âmbito é limitado por uma série de questões problematizadas mais adiante.

Por outro lado, houve considerável reconhecimento pela via do ambiente acadêmico, especialmente porque essa atividade atrai alunos de cursos de artes e ciências humanas, com quem compartilho espaços físicos e sociais. Este primeiro contato foi permeado pela atenção e dedicação dos integrantes do Maracatucá aos participantes de uma oficina que ofereciam, na qual podíamos experimentar todos os instrumentos, bem como aprender a dançar e cantar loas de maracatu. Foi ali que tomei gosto por um instrumento chamado

³ Refiro-me ao Programa de Estágio Docente no qual fui responsável pela disciplina “Cultura popular”, oferecida no curso de graduação em artes plásticas (2008) e à minha participação didática na disciplina “Antropologia do som”, oferecida na Pós-Graduação em Música” (2010).

agbê, uma cabaça revestida com uma rede de miçangas que produzem um forte som de chocalho quando agitadas, o que se faz batendo, chacoalhando e dançando com o instrumento.

O processo de entrada no Maracatucá segue usualmente uma sequência que vai do aprendizado nas oficinas até a participação nos ensaios, momento no qual se passa a fazer parte dele efetivamente. Em outras palavras, oficineiros não são considerados integrantes, mas assistidos pelo grupo. O recrutamento é mediado pela competência desses oficineiros, que são convidados a participar dos ensaios à medida que se mostram seguros na execução de algum instrumento. Entretanto, naquele momento esse processo estava em vias de formação na rotina do grupo: não havia dias claramente separados para oficinas e ensaios, por exemplo. Essa fase experimental e pouco sistematizada, que permitiu o trânsito de recém oficineiros nos ensaios, coincidiu com um momento de considerável evasão de integrantes antigos, levando à rápida admissão dos oficineiros como membros. É claro que tal situação causou desconforto num grupo cuja experiência coletiva já era marcada pela constante necessidade de demonstração de competência. Havia entre nós, membros mais recentes, a recorrente sensação de que estávamos atrapalhando o andamento dos ensaios e por vezes essa sensação era confirmada por algum dos participantes mais experientes. Contudo, nossa hesitante presença era requerida tanto em ensaios quanto em apresentações, já que o grupo enfrentava uma visível baixa de contingente.

Meu estágio no exterior por um período de seis meses interrompeu esse processo, que veio a ser retomado somente quando voltei ao Brasil. Nessa ocasião pude então perceber a evolução performática de meus companheiros de oficina e, inicialmente, me julguei tão apta a me apresentar com o grupo quanto eles. O que eu não havia compreendido de imediato é que meu afastamento implicara automaticamente no retorno à posição de oficineira, não importando minha competência musical – que, aliás, estava mesmo debilitada. Além disso, o grupo estava novamente cheio, podendo agora dispensar a participação daqueles menos experientes. Meu pertencimento passou a ser reconsiderado somente após algum tempo de frequência assídua.

Já na Casa de Cultura Tainã, meu contato se iniciou assistindo a apresentações e vivências culturais promovidas ali. Entre oficinas do coco, apresentações da orquestra de tambores de aço e noites culturais, fui me familiarizando com aquele espaço. Houve

também momentos em que me apresentei com o grupo Urucungos no centro cultural. De fato, como esta foi a última instituição pesquisada, já conhecia bem alguns de seus frequentadores e dirigentes. Mais sistematicamente no segundo semestre de 2009, me tornei aluna das oficinas de percussão que oferecem e à medida que ia frequentando a Casa, ia colhendo depoimentos e entrevistas. A importância da Casa Tainã para esta pesquisa reside tanto no fato de ter sido um centro de formação para muitos grupos de performance afro-brasileira de Campinas, quanto na sua proposta de reunir, não apenas estes, mas também outros agentes da cultura negra do Brasil e do mundo.

Por não ser exatamente um grupo de performance no qual se ensaia e pertence, a casa Tainã constituiu um campo etnográfico diferenciado dos outros. Se nos demais grupos a participação nos ensaios ou encontros me dava acesso a esquemas organizacionais, hierarquias, valores estéticos ou tensões, dentre outras questões, por serem esses os momentos privilegiados em que a vida em comunidade se movimentava, não era possível compreender todas essas dinâmicas apenas frequentando oficinas de percussão. É claro que a regularidade presencial viabilizou contatos e abriu caminhos para posteriores entrevistas, a partir das quais obtive algumas informações. Entretanto, se minha proposta fosse o estudo da Casa de Cultura Tainã enquanto instituição, teria de adotar outro modelo de abordagem, enfocando personagens particulares e a análise sequencial de eventos específicos para apreender além de estruturas, processos sociais que conformaram seus esquemas operacionais (VAN VELSEN, 1987). Em tempo, é preciso esclarecer que meu interesse por essa instituição foi outro: compreender de que maneiras impulsionou a formação e influenciou a continuidade do Urucungos, do Maracatucá e do Jongo Dito Ribeiro.

A escolha desses grupos como campo investigativo deve-se à sua visibilidade e força de mobilização no universo cultural negro da cidade. Ao final da década de 1980, Urucungos e Casa de Cultura Tainã começavam a ser gestados, tendo como pano de fundo a celebração do centenário da abolição da escravatura no Brasil. Não quero sugerir uma relação rasa de causa e efeito ao mencionar esse acontecimento, mas chamar a atenção para um contexto bastante celebrado na cidade e que pode ter feito parte, dentre inúmeros outros fatores, de momentos de reflexão e ação coletiva. Assim, com propostas diferentes, uma essencialmente performática e outra com vistas à criação de uma instituição, Urucungos e Casa de Cultura Tainã se tornavam pontos de convergência para inúmeras pessoas, que ao

longo dos anos vieram e foram, aprenderam e ensinaram, compartilharam conhecimentos diversos, introduzindo e aspergindo sentimentos, expectativas e concepções a cerca do significado de ser negro. A partir da experiência nesses dois “quilombos urbanos”, como têm se autodenominado recentemente, outros grupos com interesses diferentes e específicos foram se formando. Um projeto da Casa de Cultura Tainã, o Nação Tainã, que visava à educação não formal com base em elementos das manifestações populares brasileiras, foi a fase embrionária do que se tornaria mais tarde o Jongo Dito Ribeiro. De maneira análoga, um desejo de dedicação maior a uma das performances do repertório do Urucungos, o Maracatu, deu o pontapé inicial para a criação do que hoje é o Maracatucá.

Isto não torna os dois últimos grupos meras sombras do Urucungos ou da Tainã. Como coloquei anteriormente, cada um destes grupos tem sua reconhecida importância no cenário cultural campineiro, além de nos trazer diferentes questões pertinentes às suas próprias dinâmicas. Num cenário em que a maior parte dos grupos de cultura se mostra preocupado com a performance técnica e artística das culturas expressivas tradicionais, o Jongo Dito Ribeiro desenvolve uma relação espiritualizada com seu repertório, recriando não apenas a performance, mas um envolvimento denso com significados sagrados para além da dança, do canto e do batuque. Na outra ponta, o Maracatucá representa uma tendência recorrente em muitos lugares do Brasil na qual estudantes universitários se interessam pelos chamados repertórios tradicionais, como parte de uma experiência que ultrapassa os limites da universidade, explorando outros aprendizados e vivências (TRAVASSOS, 2004). A escolha de repertórios ligados à experiência negra no Brasil traz consigo uma série de implicações no plano social e imaginado desses estudantes, às quais talvez não acessassem caso estivessem ligados a outras atividades, esportivas ou culturais, que não demandassem necessariamente o envolvimento com um mundo tão diferente do universo acadêmico.

Performando um vasto repertório de expressões de um legado reconhecido como tradição cultural afro-brasileira, esses grupos nos colocam diante de uma questão: por que grupos “não tradicionais” se interessam pelos chamados repertórios tradicionais, escolhendo, pesquisando e recriando suas performances? Nas respostas de cada um desses grupos, encontrei diferenças e semelhanças de valores e interesses que compõem uma teia de significados complexa e multifacetada.

Em tempo, repertórios populares são praticados por um grande número de grupos em Campinas, dentre os quais esta pesquisa faz um recorte específico. Há, por exemplo, Companhias de Reis⁴ e Escolas de Samba⁵ que, num primeiro momento, poderiam ser chamadas “tradicionais” e populares, já que vêm mantendo repertórios de caráter nitidamente popular através de gerações. Contudo, esses grupos não tratam especificamente da cultura expressiva considerada “autenticamente” afro-brasileira neste âmbito, ou seja, diretamente relacionada ao contexto escravocrata, ou relativo às primeiras associações de libertos, ou ainda à vida nos quilombos, localizando-se fora do recorte desta pesquisa.

Compondo este universo de grupos que se concentram seletivamente no que se considera pertinente às tradições afro-brasileiras, encontramos dentre os mais antigos: Urucungos, Puítas e Quijêngues (1988), que mantêm um repertório de Maracatu e Bumba Meu Boi de Pernambuco, Coco de Alagoas, Jongs Mineiro e Fluminense, Samba de Roda da Bahia, Samba Lenço Rural Paulista, Samba de Bumbo Campineiro, Lundus e Cirandas; a Casa de Cultura Nação Tainã (1989), um centro cultural que promove, além de vários projetos sociais, oficinas de Tambores de Aço, Maracatu e danças de matriz africana; o Savurú (1979/ 1989), que inclui Jongs Carioca e Mineiro, Samba Lenço Rural Paulista, Cavalo-Marinho Pernambucano e Coco Alagoano em suas performances; a Capoeira Coquinho Baiano (1974) e a Capoeira Crispin Menino Levado (1979).

Dentre os mais recentes, temos: o Jongo Dito Ribeiro (2001), que promove rodas de Jongo; o Lápis Lázuli (2003), que executa expressões folclóricas como o Bumba meu Boi, o Cacuriá⁶, o Coco, o Frevo e o Maracatu Rural; os grupos de Maracatu Nação Congo (2004) e Maracatucá (2004/2005); as Caixeiros da Guia (2003), que apresentam repertórios de caixeiros portugueses e maranhenses e o Grupo do Pastoril de Campinas (2002), além de vários centros de capoeira.

⁴ Como a Companhia de Reis Estrela Guia, a Companhia de Reis São José Operário, a Companhia de Reis Voz do Oriente, Grupo Folclórico Campinense e Companhia de Santos Reis Azes do Brasil.

⁵ Como a Estrela Dalva, a Leões da Vila Padre Anchieta, a Renascença, a Princesa de Madureira, a Unidos do Shangai e a Vaiquemké.

⁶ O Cacuriá é conhecido como uma dança típica do estado do Maranhão, surgida como parte das festividades do Divino Espírito Santo. Dança-se em pares formando um círculo, com o acompanhamento das Caixas do Divino, pequenos tambores. Geralmente esses tambores são tocados por mulheres até a chamada “derrubada do mastro”, durante a Festa do Divino Espírito Santo. A partir daí, as caixeiros levam os festeiros para o lado profano da festa, o Cacuriá propriamente dito. Essa expressão tem como representante expressiva Dona Teté do Cacuriá, uma percussionista maranhense muitas vezes creditada como uma das criadoras do ritmo e considerada responsável pela introdução dos novos instrumentos. Fonte: <http://www.jangadabrasil.com.br/revista/agosto69/fe69008c.asp>

A divisão sugerida nesta introdução apenas delimita o universo deste estudo, não devendo, entretanto, ignorar as “porosidades” possíveis entre estas classificações (TURINO, 1993). Esses grupos podem ser definidos como associações sem fins lucrativos, nas quais, ao menos a princípio, qualquer um pode tomar parte, o que se faz geralmente por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma ou várias formas das chamadas expressões culturais tradicionais afro-brasileiras. Com sede fixa ou não, procuram manter ensaios ou reuniões periódicos e, uma vez reconhecida sua existência, passam a ser chamados por escolas, organizadores de encontros folclóricos, prefeituras e centros de cultura para apresentações, mediante as quais podem ser remunerados ou não. Os públicos, variáveis em qualidade e quantidade, para os quais se apresentam podem, quase sempre, experimentar estímulos à interação.

A literatura histórica sobre a cidade⁷ relata atividades coletivas da população negra que a habitou desde os tempos de escravidão. Cultos, reuniões para divertimento, festas, permitidos ou não, disfarçados ou não, acompanharam continuamente a trajetória dessas pessoas. Depoimentos colhidos por esta pesquisa frequentemente reportam-se a estes ajuntamentos: tanto daqueles escravizados nas fazendas de açúcar e café, quanto posteriormente dos primeiros negros livres que, com o passar do tempo, foram se aglomerando em cortiços no centro da cidade e, a partir da década de 1950, foram removidos e realocados em áreas que ficaram conhecidas como bairros negros de Campinas, resultado de planejamentos urbanos que designavam as regiões nas quais essa população deveria habitar.

Alterando momentos de maior ou menor intensidade, tem-se notícia de tais reuniões até o final da década de 1960, quando a população desses bairros é dispersada para regiões ainda mais periféricas da cidade. Um relativo silenciamento permeia as décadas seguintes, resultado desta dispersão e da morte dos praticantes do passado. De fato, alguns participantes dos grupos atuais, especialmente os mais velhos, afirmam descender daqueles escravos dos tempos dos latifúndios de açúcar e café e se lembram de reuniões entre amigos e familiares nas quais a performance de expressões regionais, como Sambas de Bumbo ou Jongos, era a tônica. Este entretanto não é o perfil geral no âmbito destes grupos;

⁷ Ver: Mariano, 1976; Rocha, 2004; Nogueira, 2001; Ricci, 2003, 2005.

há também uma grande parcela de migrantes de diversas regiões do país, também negros, que vieram a Campinas em busca de melhores condições de vida. Em outras palavras, nunca tiveram contato com as manifestações de outrora. Some-se a isto o fato de que a prática daqueles repertórios expressivos não foi mantida pelos descendentes daqueles negros campineiros do passado, resultando em um cenário presente em que o passado negro campineiro aparece como algo pouco conhecido e que se quer desvendar.

Na retomada de tais encontros musicais, cerca de trinta anos mais tarde, há um empenho inédito por sua visibilidade, provavelmente não objetivado até a década de 1960. A conjuntura atual de valorização dessas expressões conta com capítulos iniciados (ou reiniciados) no período de redemocratização do Brasil, quando começa a cair em declínio o regime ditatorial. A partir de 1970, movimentos negros que interligavam associações nos grandes centros do país, começaram a fazer adeptos e rapidamente garantiram apoio de pessoas que se identificavam como negras ou que defendiam suas causas em Campinas, dentre os quais se encontravam militantes de partidos de esquerda e de movimentos sindicais, estudantes e professores universitários, artistas, etc.

Também nessa década, grupos de dança, música e teatro foram sendo criados em associação aos movimentos políticos; não apenas havia um apoio mútuo entre arte e política, como também as pessoas envolvidas circulavam entres os dois âmbitos. É claro que as manifestações culturais nesse período também tencionavam trazer à tona a memória de uma Campinas negra, contudo este não era seu foco principal. Jovens em sua maioria, poucos se familiarizavam com aquelas expressões vivenciadas até a década de 1960.

A arte militante dessa então juventude negra dialogava diretamente com as correntes de educação popular – centros comunitários de esquerda que recebiam ajuda internacional para se manter e tinham escolas teatrais, baseadas nas práticas de Bertold Brecht e Augusto Boal, como inspiração para projetos de “conscientização popular”. Ainda que se soubesse da existência de Samba de Bumbo, Samba de Roda, Jongos e Batuques, não era exatamente esse repertório que se queria como emblema de um movimento social de resistência. A ênfase das escolhas recaía sobre representações artísticas consideradas mais politizadas, em comparação ao “tradicional”. Mesmo assim, danças e canções dos terreiros de Candomblé e Umbanda podiam ser consideradas a fonte principal da musicalidade

“afro” utilizada na elaboração desses espetáculos, talvez por serem mais acessíveis e conhecidas à época.

Tal orientação muda substancialmente na década de 1990 em resposta a uma conjunção de variáveis. O desmantelamento de economias e organizações mundiais de esquerda e, conseqüentemente, o enfraquecimento da ênfase na arte politizadora deixaram uma brecha para que outras nuances e formas direcionassem os envolvidos em movimentos por causas negras no município. Ainda que o movimento negro tenha continuado em Campinas, houve cisões e abertura ideológica para novas possibilidades.

Ao final da década de oitenta, chegou à cidade a folclorista Raquel Trindade, a convite do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para ministrar oficinas de danças afro-brasileiras e danças dos orixás. Por solicitação de Raquel essas oficinas, que inicialmente haviam sido planejadas para os alunos de dança e teatro da universidade, foram estendidas à comunidade. Como fui informada por meus entrevistados, sem anúncios nos jornais, propagandas ou cartazes, as oficinas receberam um número de inscrições que chegava a ser o dobro das vagas abertas, cerca de quarenta.

Dentre esses candidatos, estavam estudantes e servidores da universidade, mas a grande maioria advinha da ‘comunidade negra’ de Campinas, um termo que é preciso explicitar. Esta é na verdade uma terminologia êmica. É dessa maneira que as pessoas se referem a si mesmas, identificando-se assim como membros de um grupo. Há momentos em que o termo é usado em referência à população negra de Campinas em sua totalidade. Contudo, na maior parte das vezes, é usado para designar mais especificamente àqueles que tomam parte nas organizações negras, tanto as políticas quanto as culturais. Comunidade negra também designa associações negras do passado, como clubes, bandas, associações de bairro, grêmios, bailes, escolas ou instituições financeiras⁸, revelando a intenção de continuidade dos sujeitos do presente com os do passado.

Considerando-se a fraca divulgação dessas oficinas, o fato de terem sido tão disputadas me pareceu bastante instigante, levando-me sempre a perguntar àqueles participantes como haviam ficado sabendo do evento na época e a razão de seu interesse. As repostas que obtive me levaram a perceber a coesão das redes sociais da comunidade

⁸ Essas associações quase sempre guardam em sua história a mesma origem: a necessidade de criação de instituições para negros motivada pela proibição de seu ingresso nas instituições já existentes.

negra daquela época. A notícia, tanto de quem era Raquel Trindade, quanto de seu trabalho, não apenas se espalhou com rapidez, como também denotava uma oportunidade de aprendizado, num tipo de experiência que até o momento era rara em Campinas, apesar de algumas tentativas⁹: a performance de expressões culturais afro-brasileiras.

Como me disseram muitos dos que frequentaram aquelas oficinas, a bagagem trazida por Raquel Trindade oferecia uma solução perfeita para várias lacunas: em primeiro lugar, aqueles que se envolviam nas performances politizadas não conheciam bem o repertório de Lundus, Maracatus, Jongs, Bumba meu Boi, dentre outros brinquedos populares, que a folclorista viera ensinar.

Esses repertórios, portanto, arejavam e iluminavam o terreno cultural sobre o qual muitos manifestos eram realizados. Mas isto não era tudo. Para os que não estavam diretamente envolvidos com a militância dos movimentos negros, mas que faziam parte da comunidade negra, essa era uma oportunidade para “*aprender mais sobre si mesmos*”, como ouvi várias vezes durante a pesquisa. Ao falar a respeito de cursos que ministra até os dias de hoje, Raquel enfatiza a intenção de transmitir as chamadas tradições afro-brasileiras com o intuito de trabalhar questões como autoimagem e autoestima de afrodescendentes, dilaceradas no processo histórico da formação social do Brasil.

Suas oficinas reforçavam uma forma de engajamento não explícito, no qual o lúdico, o fantasioso, o irônico e o tradicional eram equilibrados de modo a satisfazer tanto àqueles que buscavam ali a continuidade de uma ação política, quanto aos que buscavam o tal “*conhecimento sobre si mesmos*” e até mesmo àqueles cujo objetivo era o entretenimento; melhor dizendo, era possível que todos desfrutassem de tudo ao mesmo tempo.

Embora o repertório trabalhado pela folclorista na época contemplasse, em sua maior parte, manifestações populares mais comuns no Nordeste do país e nos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, sua iniciativa abriu espaço para o processo de valorização das expressões culturais locais. Um exemplo disso foi a construção do repertório do Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijêngues. Esse grupo foi fundado pouco tempo depois do término das oficinas de Raquel Trindade, por iniciativa dos alunos. Passados alguns anos, seu repertório passou a incluir Sambas de Bumbo, retomado como

⁹ Entre 1984 e 1988, perdurou um movimento chamado Afoxé Ilê Ogum, sobre o qual há uma descrição mais detalhada no capítulo 4.

expressão regional da cultura negra, o que tornou o Urucungos um dos mais proeminentes responsáveis pela onda de valorização dessa expressão.

Transcorridos mais de vinte anos de trabalho contínuo, o grupo, que já na época concentrava nomes significativos dentro do movimento negro de Campinas, foi um grande laboratório por onde muitos passaram. A partir do Urucungos formou-se grande parte dos outros grupos da cidade, como resultado de um processo no qual os participantes tomavam contato, apropriavam-se e, posteriormente, divulgavam não apenas seu repertório, mas também o interesse pelas expressões regionais. Como desdobramento mais recente dessa valorização, assistimos hoje ao crescente interesse que os agentes desses grupos demonstram em relação aos sambadores, jongueiros e batuqueiros de outrora ainda vivos na cidade, cuja memória tem inspirado pesquisas, documentação, performances e festivais. Em suma, podemos afirmar que a performance dessas manifestações culturais, fossem elas regionais ou de alhures, tornou-se o espaço do exercício da (re)tradicionalização na cidade de Campinas.

A idéia da (re)tradicionalização vem sendo utilizada para descrever situações nas quais, a exemplo do que acontece em Campinas, instauram-se processos de recuperação e revalorização daquilo que se considera tradicional (TEIXEIRA, GARCIA e GUSMÃO, 2004; SIMON, 2008). Problematicando essa noção, há pelo menos três etapas que ela necessariamente envolve. Os parênteses em torno deste “(re)”, bastante comuns na grafia dos cientistas sociais, denotam a ambiguidade de sua própria existência: ao mesmo tempo estamos lidando com o resgate e o não resgate, a recuperação e a não recuperação, a reinvenção ou a revalorização daquilo que, na verdade, não deverá ser no presente estritamente o que foi no passado, mas poderá ser uma reinterpretação do passado de acordo com novos interesses. Como descreve João Gabriel L. C. Teixeira:

É bom que se afirme, porém, que, nesse contexto, saber compreender e praticar não implica tornar-se nativo, pois re-tradicionalizar não é copiar ou imitar, porém, ressignificar, ou seja, realizar, ao mesmo tempo em que se apreende o rito, uma tradução e atualização da prática cultural. O importante nesse contexto é o processo de enraizamento ou reenraizamento ensejado, em circunstâncias concretas de desemprego crônico, migrações desenfreadas e de globalização cultural. (1998: 10)

Dentro desse novo quadro de intencionalidades se inscreve a intenção do ganho da notoriedade de uma memória específica. A partícula “(re)”, em outras palavras, nos conduz para a reflexão sobre as novas intenções e interesses em relação ao que se considera tradicional.

Em segundo lugar, o eixo do termo “*tradicional*” nos remete ao longo debate sobre tradição. Uma discussão mais aprofundada sobre esse aspecto ficou reservada para o terceiro capítulo desta tese. Contudo, por ora podemos nos adiantar brevemente em nossa reflexão: a noção de tradição carrega uma lógica de mão dupla, pois se por um lado a eleição do que se convencionou como tradicional se faz a partir do tempo presente, por outro, para que essa escolha seja feita, é preciso voltar-se para as práticas do passado. Embora organizadas no tempo presente e valendo-se de mecanismos que reinventam sua autenticidade, tradições não podem iniciar-se a partir de práticas inéditas; é justamente a sua inscrição e a coletivização de sua memória no passado o que lhes conferem lastro e sentido.

Por fim, o último segmento desse termo “ização” desconstrói a tradição como objeto sedimentado e estático, sugerindo antes que se trata de um processo dinâmico: tradições reconfiguram-se a todo tempo em negociações entre aqueles que as vivenciam. É justamente na compreensão desses mecanismos que espero que a análise do caso campineiro contribua para com os estudos de revalorização das culturas populares no Brasil e alhures.

O interesse das organizações negras de Campinas pelos repertórios de outros estados, trazidos na bagagem de Raquel Trindade, desvela um sentimento socializado de busca e de recuperação de algo perdido no tempo. Dentre os então envolvidos naquelas oficinas, é comum ouvir que as músicas e danças ensinadas traziam de volta o suspiro da memória negra a Campinas, preservada em outros cantos do país, mas enterrada aqui pelos processos de modernização da cidade. Embora cronologicamente não tenha se passado muito tempo entre o final daquelas práticas musicais e sua retomada, o sentimento de perda ainda rodeava os primeiros membros do Urucungos, pois não haviam sido eles os responsáveis pela continuidade daquelas manifestações; talvez nem todos soubessem mesmo que existiam.

É justamente quando (re)descobrem tais formas expressivas que elas são legitimadas como repertório original, tradicional e autêntico da região de Campinas. A partir daí iniciaram-se, não apenas as consultas aos sambadores e batuqueiros mais idosos ainda vivos, mas principalmente sua inclusão, muitas vezes em posições de honradez e destaque, nos grupos de cultura popular. Mas quais seriam então as operações para que esses artistas se (re)apropriassem de algo que, segundo esta lógica, lhes pertencia como legado o negro que se perdeu? Acredito que a resposta para tal questão resida na própria prática desses legados musicais, tanto nos espaços dos ensaios e das reuniões particulares, quanto nos espetáculos para o público. As performances desses grupos engendram a incorporação do passado negro de Campinas através de uma música participativa, que envolve seus membros e seu público. Essa música perfaz as relações humanas organizando os sentidos da vida cotidiana, podendo invocar, estabilizar e mudar os parâmetros das ações humanas – sensação, percepção, cognição, consciência, identidade, conduta e comportamento – tanto coletivas quanto individuais.

Alguns aspectos dessa música podem intensificar o caráter participativo de sua prática: temas melódicos ou rítmicos repetitivos, repertórios que exijam muitas pessoas para serem executados, possibilidades de improvisação, dentre outros (TURINO, 2008). À medida que esses elementos eliminam distinções entre artistas e públicos, ajustando-os todos como participantes em diferentes níveis e funções, está se fazendo música participativa. Durante uma performance musical como essa podemos pensar que a plateia também realiza uma performance enquanto os artistas estão em ação, não possuindo logicamente o mesmo grau de envolvimento e responsabilidade destes últimos, mas integrando-se com eles para formar o corpo de participantes daquele momento; não há performance participativa enquanto não se juntam a performance da audiência à performance dos artistas (TURINO, 2008; BLACKING, 1985).

Como veremos mais detalhadamente a seguir, o envolvimento nessa música perfaz a incorporação de uma memória no plano coletivo. Envolvendo todo o corpo, orientando as cores das roupas, as letras das canções e sua moralidade, as formas de interação, as emoções e o pensamento, essa música se traduz em experiências múltiplas, explorando todos os sentidos humanos que findam por orientar condutas individuais e coletivas. Acredito que as estruturas de repetição e continuidade dessa música essencialmente

participativa inscrevam tais orientações nos músculos e mentes de seus participantes, ensinando, organizando e harmonizando suas experiências enquanto grupo. Mais do que isto, o envolvimento dos corpos nesta musicalidade, através da dança, do canto e dos batuques, tem se mostrado como um movimento de resistência à rejeição social do corpo negro¹⁰, implicando diretamente na retomada do controle destes participantes sobre seus corpos. Isto de modo algum implica numa naturalização da aparência, mas numa administração desta na qual características do corpo negro são valorizados ao invés de rechaçados. Estamos assim nos deparando com formas de incorporação do conhecimento que, por meio da performance, reconstroem uma memória social (CONNERTON, 1989; DANIEL, 2005).

Na retomada do universo rural, negro e escravo ensejada por tais performances, a escolha de um repertório específico se faz notória. Em detrimento a uma gama de possíveis estilos musicais já produzidos pela indústria fonográfica brasileira – como MPB, samba, pagode, sertanejo, axé ou forró – foram escolhidos repertórios musicais que não apenas abordassem o passado negro, mas também inspirassem a comunhão entre pessoas – não apenas ouvintes, mas essencialmente participantes. No balanço decisivo da construção de suas identidades, todos esses estilos musicais acabam sendo rejeitados por não retratarem especificamente os aspectos de memória e ancestralidade negra, tão caros aos membros desses grupos, e por se diluírem numa identidade nacional, muitas vezes fabricada pela “indústria da cultura”. Dando-se conta dos processos de massificação cultural e opondo-se a eles, esses grupos dedicam-se à performance do “ser negro”, como forma de (re)apropriarem-se de um bem imaterial. Reflexivamente, a performance desses repertórios enquanto prática compartilhada constituiu seu posicionamento corpóreo, ideológico, perceptivo e afetivo diante do mundo.

Em certa medida, a escolha de repertórios específicos acompanha o desenvolvimento da relação entre Estado e cultura no Brasil e no mundo. Especialmente a partir do período entre guerras, a ação do Estado se restringiu à preservação daquilo que comporia a

¹⁰ Sobre aspectos desta rejeição especialmente incidente sobre a percepção do corpo negro Frantz Fanon dedicou sua obra ‘Pele negra, máscaras brancas’(1959). O caso brasileiro mereceu a atenção de Renato Ortiz (1994) e Lilia Schuartz (1988, 1993)

construção simbólica da nacionalidade¹¹. No Brasil, a representação cultura nacional girava em torno de expressões únicas e que englobassem o território nacional de maneira totalizante, gerando assim acirrada competitividade entre diversos setores da cultura pelo apontamento como expressão da nacionalidade (MICELLI, 1984). A perspectiva nacionalista começa a dar lugar à ideia de diversidade a partir da década de 1970, mobilizando grupos sociais em todo o mundo e logrando êxito junta à UNESCO em 1989, quando ela institucionaliza as “Recomendações sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”.

Inicialmente, a noção de diversidade passa a designar a multiplicidade de subculturas e populações que compartilham um conjunto de valores culturais próprios, passando em seguida a ser utilizado num contexto de miscigenação cultural, para descrever a coabitação de diferentes sistemas culturais ou, pelo menos, a existência de outros grupos sociais importantes no seio das mesmas fronteiras geopolíticas, como nos mostram as reflexões de Alain Kiyindou (2005). Em sua forma atual, a ideia de diversidade evidencia um novo vínculo entre cultura e democracia no qual é priorizada a promoção de expressões culturais das minorias dentro do contexto do pluralismo cultural. Ao definir, em 2003, o patrimônio imaterial como instrumento de defesa da multiplicidade cultural a UNESCO reconhecia a importância da questão propagando-a no cenário global.

Voltando-se para o caso brasileiro, Carlos Sandroni (2005) observa na recusa à proposta de salvaguarda do samba apresentada pelo Ministro da Cultura Gilberto Gil, em 2004, um reflexo dessa perspectiva. Inviável pela generalização do estilo, não apenas no Brasil mas em todo o mundo, a salvaguarda do samba contrariava a própria noção de preservação, que em princípio voltar-se para manifestações em risco de dissolução ou carentes de registro. A partir daí é que a proposta se altera, passando a contemplar o “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, que, por estar diretamente associado a uma região e a uma comunidade local e ainda ser identificado como fonte para a criação do samba carioca, encaixa-se nos quesitos de “origem” e de “autenticidade”, tendo sucesso em sua declaração como patrimônio imaterial. Essa nova orientação na política da cultura também

¹¹ CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas apresentada. (Comunicação) Salvador: III ENECULT Faculdade de Comunicação/UFBA em maio de 2007.

é sentida em Campinas, onde experiências de um passado escravo vêm passando por um processo de valorização.

Como ponto chave de minha tese, defendo a ideia de que o conteúdo que se deseja incorporar, no âmbito dos grupos de cultura popular de Campinas, é esse passado negro, como um legado perdido no tempo e que através da performance participativa passa a ser reapropriado. Na medida em que esta reapropriação implica numa retomada de controle sobre o corpo, configura-se como uma forma de resistência e reestruturação de posicionamento do corpo diante do mundo. Renegado por uma cidade que ostenta um cenário urbano blindado de edifícios espelhados e transpassado por pontes e avenidas, abarrotadas com veículos de último tipo, o passado negro aflora nos cabelos, nos tecidos, na cultura, na dança e na memória reconstruída de transeuntes negros que, por meio dessas experiências, (re)negrecem.

2. Percursos – considerações metodológicas

“Para entender o que a música está fazendo, você precisa ter feito algumas coisas por si mesmo. Eu pensava que você podia fazer isto só de ouvir, mas isto somente não vai te fazer se conectar à música ou às outras pessoas. Nem toda a escuta do mundo condicionaria seu corpo e mente a ser musical e, portanto a dar um passo a frente no processo de escuta. Eu pensei que escutar era parte da solução: quanto mais você escutasse, mais se inteiraria. Mas a menos que você fisicamente a execute, ela não é de fato apreensível, e você não está ouvindo tudo o que há pra se ouvir na música. Você não está por dentro dela. Participação é crucial”

Charles Keil (1994: 29-30)¹²

Ao longo de quatro anos de pesquisa, tornei-me integrante dos grupos Urucungos e Maracatucá, acompanhei de perto o Jongo Dito Ribeiro participando de rodas de jongo outras atividades e frequentei a Casa de Cultura Tainã como aluna de percussão e por ocasião de alguns eventos. Assim, assumi papéis específicos dentro de cada grupo de cultura, que acredito terem sido determinantes em minha experiência etnográfica. Dançarina, aluna, colaboradora, tocadora de agbê, estudante, mulher, motorista levando e trazendo pessoas e instrumentos, por vezes branca, por vezes, “nega”, “minha nega”, “minha preta”. Em outras palavras, se as representações a meu respeito fossem outras, reunindo diferentes habilidades, disposições, ou até mesmo sexo e biótipo, minhas interações teriam também sido outras.

As reflexões de Rabinow nos ensinam que durante o trabalho de campo é estabelecido um sistema compartilhado de símbolos entre etnógrafo e sujeitos de sua pesquisa e que só por meio desse sistema é que se pode compreender o campo. Essa experiência se converte em fatos durante os processos de interrogação, observação e vivência, tanto para antropólogos quanto para os que vivem na tal cultura. Rabinow não trata os sujeitos da pesquisa como informantes, mas como interpretadores de sua própria cultura, levados a refletir e se conscientizar sobre os aspectos de suas vidas pelos quais se

¹² Tradução minha.

interessa o antropólogo. Negando a ideia de que a experiência de campo reflete apenas a interpretação do pesquisador, Rabinow acredita que a atividade de campo se traduza na “compreensão do eu passando pelo desvio da compreensão do outro”. Acredito, portanto, que no período de minha pesquisa esses significados tenham sido de fato construídos a partir das relações em campo, cujos momentos iniciais, descritos neste capítulo, foram mediados pelas posições que eu assumia em cada um desses grupos, por esquemas de comunicação e intersubjetividade. São essas interações que afinal tornam cada etnografia única.

Outro aspecto permeou e particularizou este processo etnográfico. Como destaca Cláudia Neiva de Matos (2006), a etnomusicologia constitui uma área de conhecimento na qual, ao lidar com o objeto de pesquisa, o trabalho de campo parece ganhar uma dimensão mais complexa, pois implica uma tarefa que mobiliza sensível e esteticamente a subjetividade do pesquisador. Para se ter acesso à música é preciso participar, como reflete Charles Keil (1994), na epígrafe deste capítulo. Etnomusicólogos não apenas observam ou interagem com os sujeitos de seu campo, mas aprendem a tocar, dançar, cantar, sendo o momento dessas práticas situações reveladoras da vida em uma comunidade musical. Como na experiência de campo de Jean Lambert (1995), fazemos das pessoas que investigamos nossos mestres e, uma vez parte de uma comunidade musical, podemos ir mais longe do que qualquer outro pesquisador na comunicação entre as culturas, na medida em que compartilhamos os gostos de maneira sistemática, penetrando-os por meio da experiência.

Isto significa que para além da experiência antropológica, equilibrando o mergulho em outras formas de sociabilidade com percepções subjetivas, um etnomusicólogo se coloca na posição de pesquisador/performer, como diria Francirosy Ferreira (2009), construindo a partir daí seu diálogo. Seguindo as reflexões de Victor Turner e Richard Schechner, percebemos que a performance é a *dialética de fluxo*, uma via de mão dupla entre ação e consciência no qual valores e verdades compartilhados em uma cultura são atuados ou “restaurados” (SCHECHNER, 1985), com inúmeros desdobramentos possíveis.

E esta não deixa de ser uma posição arriscada: uma vez fazendo parte da trupe, da banda, da companhia de teatro ou do grupo de cultura, o pesquisador também está lá para ser visto e ouvido, além de ver e ouvir. Muitos de nós não damos a devida importância à percepção de como somos vistos em campo, esquecendo-nos de que estamos imersos numa

análise situacional constante. Porém, a posição do pesquisador difere das dos demais performers, por sua ambiguidade: ao mesmo tempo “não-performer” e “não-não-performer”, nem espectador e nem não-espectador, sempre “entre” papéis e culturas. O que de fato este pesquisador faz é colocar-se na postura de seus interlocutores na tentativa de compreendê-los (FERREIRA, 2009)¹³.

Em tempo, vale lembrar as orientações de John Blacking acerca da aquisição de técnicas corporais junto àqueles com que estabelecemos o diálogo da pesquisa “as técnicas do corpo não são inteiramente aprendidas de outros; são antes de mais nada descobertas por meio dos corpos dos outros” (BLACKING, 1977, p. 4). O que seria esta constatação senão a visão de Paul Rabinow aplicada a esquemas de organização corpórea? Não seria exatamente aprender a organizar meu corpo passando pelo desvio da organização corpórea dos outros?

Posturas, disposições corporais ou formas de sustentar o esqueleto são aprendizados, assim como a dança e a música; são os pontos sobre os quais o diálogo em campo é estabelecido. Mais do que isto, é a partir do compartilhamento dessas disposições corporais que o diálogo faz sentido para ambos os lados. E é claro que existem limites para a incorporação dessas disposições; aos etnólogos, não é possível descartar a própria performatividade, sua própria organização corpórea, como já prenunciara Judith Butler em seu livro *Bodies That Matter* (1993). As relações em campo são um verdadeiro termômetro desses limites, reiterando a singularidade de cada etnografia.

Houve vários momentos em que pude perceber minhas limitações, mas nenhum foi tão marcante quanto este, que me rendeu inúmeras reflexões. Em 2008, o grupo Urucungos formou o Ponto de Cultura “Nos Caminhos de São Paulo”¹⁴, através do qual foram propostas várias frentes de trabalho relacionadas ao Samba de Bumbo Campineiro, que

¹³ Ainda neste sentido, um contraponto à experiência nos grupos campineiros foi a oficina de danças Brasileiras que ministrei em parceria com a professora Suzel Reily, no departamento de Etnomusicologia da Queens University em Belfast/Irlanda do Norte, como parte das atividades desempenhadas em meu doutorado sanduíche. Dirigida a um grupo de estudantes totalmente desfamiliarizado com o conteúdo daquelas oficinas, era eu quem agora servia de referência para todos os movimentos, cantos, toques, escutas e sistemas de sustentação corporal que aqueles alunos deveriam manter. Acostumados a outras posturas, ou àquilo que Turino (2010) chamou de outros “habits of the self”, ou seja, hábitos adquiridos no exercício cotidiano de repetir ações que nos ensinaram e, em especial, da maneira como nos ensinaram, os participantes das oficinas precisavam lidar, não apenas com um repertório inédito que demandava a co-execução de múltiplas atividades, como também adaptar-se a uma organização motora completamente nova.

¹⁴ Sobre a política de pontos de cultura e o processo pelo qual passou o Urucungos, ver capítulo 6.

compreendiam teatro, dança, música, artesanato e pesquisa, parte pela qual eu era a responsável. Sendo assim, minha tarefa era entrevistar e conseguir registros audiovisuais de pessoas que haviam participado de festas promovidas em torno desses sambas no passado, bem como documentos e registros escritos ou fotográficos. Sentia-me a antropóloga, incorporando a performer, reincorporando a antropóloga.

Como de costume, pedi a Alceu Estevam, então responsável pela direção geral do Ponto de Cultura, nomes de pessoas e seus contatos, para que pudesse dar prosseguimento às entrevistas. Ele sempre protelava, dizendo que preferia me acompanhar nessa tarefa. Com o passar do tempo comecei a me preocupar com nossos prazos. Insistindo um pouco mais por esses nomes e contatos percebi o porquê de tantas delongas. Alceu, na verdade, não acreditava que eu pudesse conseguir informações; na visão dele eu era uma estudante universitária, com ares elitizados, tentando arrancar informações de pessoas idosas negras, que poderiam ter receio em me receber.

“você toma cachaça se te oferecerem? Você nem come torresmo, você é vegetariana! Pra fazer pesquisa popular, tem que comer carneiro na brasa!”, dizia.

Em outras palavras, na opinião de Alceu eu não tinha postura para aquilo. Não adiantava argumentar sobre minha experiência como pesquisadora, ou fazê-lo ver que se eu já havia me inserido no próprio Urucungos e em tantos outros grupos culturais, provavelmente conseguiria conversar com aqueles senhores e senhoras. Alceu estava convencido de que se não me acompanhasse, eles não ficariam à vontade. Sentia-me vista, exposta; minha performatividade de estudante de classe média havia sido escancarada e os limites da minha incorporação daquele universo reluziam bem diante dos meus olhos. Por melhor que compreendesse ou mesmo adquirisse novas posturas e disposições, certas pré-disposições ainda impregnavam meu corpo, especialmente aos olhos de meus interlocutores.

Evidentemente esse não foi o único tipo de relação estabelecido em campo. Interações variaram não apenas de pessoas para pessoas como também entre as mesmas pessoas, como mostraram a amizade e todas as parcerias que estabeleci com Alceu e com outros participantes. No entanto, era com esta Érica, ora tão igual e ora tão diferente que o campo negociava.

2.1 “Participação é Crucial”

Logo nos primeiros ensaios do Urucungos, percebi que havia um certo cuidado com relação a quem poderia tocar instrumentos. Havia geralmente um número suficiente de instrumentistas qualificados, entre cinco e seis, para tocar durante todo o ensaio. O número de dançarinos podia ser até dez vezes maior, mas ainda assim, apenas estes cinco ou seis músicos eram de fato necessários para que aquele ritmo conduzisse todas aquelas pessoas. Mas o número reduzido de músicos não se explicava apenas porque poucos eram necessários; poucos eram desejados. Como voltaremos a ver, tanto em apresentações quanto em ensaios, é preciso um equilíbrio entre participação e fluxo da performance. Tarefas diretamente ligadas a esse fluxo, como a produção do ritmo, são geralmente delegadas aos músicos mais experientes e habilidosos. Músicos ali tinham uma função específica: manter dezenas de bailarinos dançando sem interrupções durante a passagem de cada dança.

Por esse motivo, minha participação na música do Urucungos começou com a dança. Na verdade, é através dela que agregam a maior parte das pessoas que ali chegam, especialmente as mulheres. Usualmente são recebidas, como eu fui, por outras mulheres, dançarinas experientes do grupo, que logo as convidam a se integrar dançando. Se eu fosse um homem, provavelmente seria encorajada a tocar algum instrumento, ou dançaria apenas se algum dos raros bailarinos estivesse presente¹⁵. Passaram-se ao menos três anos para que eu pudesse começar a me familiarizar com alguns instrumentos. Já nessa época, o Urucungos não contava com tantos participantes como quando o conheci. Sendo assim, mais pessoas foram admitidas como instrumentistas, sendo ensinadas e coordenadas por Alceu Estevam. Tocar é sempre uma função secundária para quem já dança; tão logo haja um ou dois instrumentistas acompanhando Alceu, os dançarinos voltam a dançar.

A possibilidade de tocar instrumentos é ainda mais restrita no Jongo Dito Ribeiro. Ali, os instrumentistas precisam ser mais do que experientes, precisam manter uma relação

¹⁵ Boa parte das danças do repertório intimida os homens. Há de fato poucos dançarinos no grupo. Quando estão presentes, conseguem fazer com que os visitantes os sigam. Caso contrário, esses homens são convidados a tocar. A exceção aberta visa sempre sua integração ao grupo, porém essa integração vem acompanhada de uma preocupação em manter músicos experientes junto aos novatos, para que a sonoridade correta se sobreponha aos possíveis erros. De um modo geral, os instrumentos ficam a cargo dos homens, enquanto a dança é uma tarefa mais encorajada entre as mulheres, embora não haja uma regra fixa. Ainda assim, observamos mais mulheres tocando instrumentos do que homens dançando.

de compromisso com o grupo e muitas vezes com a espiritualidade. Isto não quer dizer que todos tenham de ser ‘ogans’ (como são chamados os tocadores de atabaques do Candomblé ou da Umbanda) ou obrigatoriamente praticantes de alguma religião de matriz africana. Entretanto, como tambores são concebidos como corpos espiritualizados, uma atitude de maior reverência é cobrada dos tocadores. A não ser no âmbito específico das oficinas, que primam por uma noção global sobre as dinâmicas do jogo, nunca tive a oportunidade de tocar.

Assim como no Urucungos, a dança também é o elemento que primeiramente agrega pessoas. A comunidade jongueira não promove ensaios, o que significa que para se aprender a dançar é preciso frequentar as rodas de jongo e ser corajoso para entrar e dançar, visto que esta é uma atitude totalmente voluntária. Esporadicamente o Jongo Dito Ribeiro organiza oficinas, nas quais elementos de suas performances são explicados. Mas as formas de engajamento nesse grupo, diferentemente do Urucungos, não são apenas performáticas. Ativamente políticos, e culturalmente bastante dinâmicos, contam com o apoio de muitos parceiros. Todo tipo de colaboração é bem-vinda, como a ajuda na organização de seus eventos, a presença em suas reuniões mais politizadas, ou o comprometimento com seus projetos culturais, tendo sido esta, na verdade, a via pela qual me introduzi com maior facilidade¹⁶.

Já no Maracatucá o caminho para a participação foi invertido, pois a entrada no grupo se dá através de oficinas essencialmente instrumentais. Embora hoje em dia também valorizem a dança como parte de suas performances, os instrumentos continuam tendo a primazia das atenções. Durante as oficinas, tive a oportunidade de experimentar vários deles e foi assim que conheci e me identifiquei com os agbês. Diferentes das pesadas alfaias (tambores) presas aos ombros, as cabaças ocas dos agbês me possibilitavam carregar um instrumento leve durante os cortejos. Para tocar agbê também era necessário dançar, tarefa para a qual as experiências anteriores já haviam me tornado mais apta. Quando Nilvanda Sena, uma das coordenadoras da dança do Urucungos, passou a integrar também o Maracatucá estimulando a dança naquele grupo, fui automaticamente chamada para também dançar, visto que ela conhecia minha experiência no Urucungos.

¹⁶ Auxiliando como motorista, participando em projetos culturais, oferecendo-me pra traduzir palestrantes que só se comunicavam em inglês, etc.

Quando finalmente comecei a frequentar aulas de percussão oferecidas pela Casa de Cultura Tainã, me dei conta da enorme diferença entre este e o tipo de participação que vinha realizando nos outros grupos até então. Enquanto aluna de uma atividade oferecida pelo centro cultural eu não tinha acesso a todas as suas dinâmicas sociais, ainda que passasse tantas horas semanais ali quanto nos outros grupos. É claro que entre os participantes das oficinas e nosso professor, David Fantinatti, havia dispositivos de afetos, socialização, coordenação e sintonia mútuas, mas essas interações se restringiam ao âmbito das oficinas. Algum conhecimento sobre esquemas organizacionais da Casa foi mais facilmente acessado através de entrevistas e de participações em projetos abertos e oficinas com visitantes de outras partes do Brasil e do mundo, situações que exigiam empenho e coordenação dos integrantes da instituição.

Ainda assim não posso dizer que esse conhecimento tenha sido tão profundo como nos outros grupos; isto demandaria uma análise situacional através de outros métodos de abordagem. Contudo, não poderíamos falar em movimentos culturais negros em Campinas sem mencionar esse centro cultural, intenção pela qual sua história e formação de suas estruturas básicas foram incluídas neste trabalho.

Em termos metodológicos, acredito, como Charles Keil, que a participação performática tenha sido um importante caminho para o entendimento de suas musicalidades, valores estéticos, esquemas de sociabilização, dispositivos emocionais, moralidades e lógicas coletivas. É claro que em se tratando de grupos culturais recriados nas últimas décadas e com o objetivo de angariar cada vez mais pessoas – especialmente, mas não exclusivamente, negras - esta participação foi facilitada. Se acaso me aventurasse a estudar comunidades tradicionais ou músicos especialistas, é bem possível que minha participação fosse limitada ou inteiramente vetada, impedindo-me de me tornar integrante destes grupamentos. Em outras palavras, compreendo que a participação não é uma regra para toda e qualquer pesquisa etnomusicológica. Contudo, me considero privilegiada por ter adquirido estes acesso, e percebido que a integração por meio das práticas foi o que afinal coordenou meu corpo na postura necessária para uma compreensão global a respeito de cada grupo.

2.2 Transcrições Musicais

Mais do que interpretadores de sua cultura, os sujeitos da pesquisa interpretam seu próprio fazer performático: sua competência em fornecer informação musical, fundamental para o estabelecimento de uma parceria intelectual com o pesquisador, requer reflexões a cerca do que estão transmitindo. Agentes da performance, longe de serem meros dispositivos intermediários e passivos no processo de produção de conhecimento, tornam-se sujeitos ativos.

Tinha isto em mente quando me propus a transcrever repertórios do Urucungos e do Jongo Dito Ribeiro¹⁷. Nos debates contemporâneos do fórum brasileiro, a transcrição de repertórios musicais orais em partituras é ainda um assunto polêmico e, portanto, nem sempre apoiado quando aplicado a uma pesquisa (PINTO, 2001). Naturalmente, a proposta de transcrição de qualquer tipo de música confronta-se de imediato com problemas de percepção e de descrição. E, neste sentido, a oposição à notação musical ocidental como método de transcrição de repertórios não ocidentais ganha forças quando soa como denúncia de uma espécie de etnocentrismo musical.

Na busca de soluções para esse impasse, muitos métodos de registro foram criados por etnomusicólogos, motivados pelas próprias demandas de seus campos de pesquisa (COHEN e KATZ, 1979). Andréas Gutzwiller (1979), contudo problematiza esse senso comum questionando se as soluções propostas para tais casos são realmente menos etnocêntricas do que a notação ocidental convencional. Afinal, preocupados com o acesso dos músicos pesquisados à transcrição, etnomusicólogos muitas vezes recorreram a representações infantilizadas de sua música, como se o sistema ocidental fosse demasiado abstrato para que compreendessem. Alertando para o risco da subestimação da capacidade cognitiva dos sujeitos de uma investigação etnomusicológica, Gutzwiller nos mostra também o quanto alguns métodos alternativos de registro podem ser excludentes em contextos nos quais o domínio da notação ocidental demarca a fronteira entre os letrados e não letrados musicais. O que mais seria esta substituição de modelos de registro senão a

¹⁷ No caso do Maracatucá, esse processo foi dispensado porque seu repertório já possui registro (SANTOS e RESENDE, 2005), e por seguirem esse registro de uma certa maneira, já que a integrante Glória Cunha é uma percussionista profissional, e uma das principais encarregadas em trazer novos repertórios para o grupo, fazendo uso de material transcrito com frequência. No caso da Nação Tainã, repertórios não foram transcritos pelas razões já descritas na introdução desta tese.

própria negação do acesso a uma linguagem considerada dominante sob a maquilagem do relativismo cultural?

Confrontados por essas questões podemos até mesmo nos perguntar sobre a relevância das transcrições como método investigativo e analítico, pois, se por um lado, os métodos convencionais não foram criados para o registro de outro tipo de música senão a ocidental, por outro, o uso de métodos de transcrição alternativos não apresenta melhor solução. É claro que a pior gravação em áudio de uma performance proveria uma noção muito mais clara de sua sonoridade como um todo a alguém que nunca a tivesse escutado, se comparada à mais detalhada partitura. Contudo, se levarmos essa questão ao extremo, veremos que nem mesmo a mais refinada gravação, seja em áudio ou em vídeo, é capaz de captar sensações corpóreas, emocionais e mentais e a provocação de todos os sentidos disparados na/pela performance ao vivo. Aliás, mesmo presenciando uma performance ao vivo, somos diferentes pontos de escuta e percepção do que está a nossa volta, sendo portanto qualquer processo perceptivo e descritivo parcial por natureza.

O problema talvez esteja na função que atribuímos a esse exercício, como nos sugere Gutzwiller. Entretanto, se ao invés de compreendermos a partitura como a descrição totalizante da música, tivermos em mente que antes comunica *ideias* sobre a música, não estaremos nos debatendo com um exercício infrutífero.

Seguindo os preceitos do autor, parti em busca das ideias que os músicos do Jongo Dito Ribeiro e do Urucungos produziam sobre sua música. Descartando qualquer pretensão de fidelidade descritiva iniciamos, eu e membros desses grupos, um processo coletivo no qual colaboraram em diferentes tarefas. A primeira etapa do trabalho teve por foco os cantores e percussionistas.

No Urucungos, a direção musical fica sob a responsabilidade de Alceu Estevam; é ele afinal quem toca os instrumentos de marcação mais importantes e quem dita o ritmo e a velocidade de cada execução, sendo em geral acompanhado pelos demais instrumentistas, que ele mesmo treina. Durante essa fase inicial, Alceu pacientemente tocou instrumento por instrumento de cada canção do repertório do grupo disponibilizando seu próprio estúdio para que as gravações fossem feitas, o que conferiu considerável qualidade ao nosso registro sonoro.

Já no Jongo Dito Ribeiro contei com a ajuda de Vanessa Dias, que, com sua voz

privilegiada e possante, geralmente se encarrega de manter o vigor das canções nas rodas de jongo, sendo além disso uma das coordenadoras da comunidade, e a jovem Bianca Ribeiro, filha de Alessandra Ribeiro, que, apesar de seus tenros treze anos de idade, é a pessoa que toca no grupo há mais tempo. Neste caso, o processo foi relativamente simples, visto que o batuque do Jongo é sempre o mesmo para todos os pontos. Em poucas horas gravamos as frases rítmicas dos três tambores utilizados pela comunidade, bem como algumas variações em um gravador digital.

A partir da gravação dos instrumentos separados iniciei meu trabalho de escrita das partituras. Nesse momento, mostrou-se a primeira vantagem da transcrição em partituras em relação a outros modos de registro: tratando-se de uma instrumentação composta exclusivamente por percussão, seria difícil identificar o toque de cada instrumento a partir de áudio ou vídeo somente. Levando a precisão desse método em conta, o leitor poderia perguntar se não me traí, caindo na armadilha da obsessão descritiva. Reafirmo que esse não era meu objetivo final, embora tenha trazido essa inegável vantagem. Mas muito mais interessante foi o processo do qual as partituras foram resultado.

Durante nossas gravações, os músicos me explicavam como cada instrumento deveria ser tocado e por que. A intensidade de uma palmada num tambor, o revezamento entre pontas de dedos e o dedão num pandeiro, o abafamento de um bumbo, o uso de diferentes baquetas, o tempo de reverberação de uma caixa, o sobe e desce de um ganzá; todas essas informações eram essenciais e precisavam se fazer constar nas partituras, do contrário não estaríamos registrando da maneira correta. O registro dessas informações foi feito a partir de alguns modelos de notação pré-existentes, que lhes apresentei, deixando que escolhessem o que mais se apropriava a cada caso. Houve também criações de novos símbolos, quando os modelos apresentados se mostravam insuficientes.

Para o registro das melodias tive ajuda de vários membros de ambos os grupos, que, sempre com extrema receptividade e espírito de colaboração, dispunham-se a cantar cantigas para que eu as gravasse. À medida que as partituras ficavam prontas, eu as levava para os ensaios e encontros para que todos pudessem ouvir os resultados preliminares e fazer as correções necessárias¹⁸.

Acredito que esse processo, com todas as suas etapas, tenha levado a uma reflexão

¹⁸ Na verdade levava meu notebook, através do qual podiam ouvir a partitura escrita no editor *Finale*.

por parte dos sujeitos envolvidos sobre sua própria música, que dificilmente teria sido desencadeada por outra forma de registro (vídeo ou áudio) que não a transcrição em partitura. Longe do romantismo intelectual que vê no registro de repertórios orais um aprisionamento da expressão livre, nunca fui dissuadida de executar o projeto por meus colaboradores; ao contrário, a iniciativa foi aprovada e apoiada tanto pelo Urucungos quanto pelo Jongo dito Ribeiro.

Ao colaborar nas várias etapas desse registro, os sujeitos não nos descreveram a música em si, mas empenharam-se em pormenorizar o modo pelo qual sua música deveria soar. Esse corolário mostrava-se ainda mais evidente nos momentos em que eu os confrontava com gravações de performances que encontrava em seus próprios arquivos ou em sites na internet, e que soavam diferentes do que haviam me descrito. Longe de serem apontados como erros, as diferenças eram normalmente explicadas em função dos improvisos das performances ao vivo ou das preferências estéticas de quem estava tocando. Todavia, o fato de serem diversas as possibilidades performáticas não impossibilitava a existência de uma rítmica básica e essencial, sendo ela justamente o que queriam registrar.

Em suma, reconhecendo que a partitura não passaria jamais de uma representação da música, mas explorando suas possibilidades de construção conjunta, o que produzimos foi uma metonímia do som; do som que se escuta, que importa, que deve ser reproduzido para que se garanta uma execução “sem distorções”. Foi através desse exercício que passei a compreender o que, para os membros do Urucungos e do Dito Ribeiro, diferenciava um improviso de um erro; fazer a partitura treinou, antes de mais nada, a sensibilidade de minha própria escuta (CHARRON, 1978).

No momento em que me propus a realizar as transcrições desses repertórios orais, cheguei mesmo a pensar que a melhor solução moral para sua transcrição seria ensinar àqueles músicos linguagem(ns) de escrita musical, já que o domínio de tal conhecimento representa por si só uma forma de detenção de poder. Por que então não dar aos sujeitos as próprias ferramentas de como construir essa linguagem se a ausência desta confere à sua música a pecha de expressão cultural exótica? Isto não significaria ensinar-lhes música, visto que efetivamente são músicos; apenas potencializaria sua música. É claro que isto seria impossível no curto espaço de tempo de que dispúnhamos. Dessa impossibilidade surgiu a ideia do processo participativo, que acredito ter produzido resultados interessantes,

ainda que limitado.

Até estar inserida nesse processo, tinha como objetivo final o treino de minha própria percepção e compreensão a respeito dessas músicas. Porém, este trabalho resultou em outros significados para os integrantes de ambos os grupos culturais, para além de uma metonímia da escuta.

Quando as partituras do Urucungos ficaram prontas, ouvimos, numa conversa envolvendo vários participantes, comentários de Alceu Estevam a respeito daquele processo. Confirmando os pressupostos de Gutzwiller, ele considerava aquelas transcrições uma representação da música, uma “fotografia” de como ela se encontrava naquele exato momento embora a música do Urucungos não devesse se limitar àquela representação, podendo seguir seus próprios rumos de forma independente.

A importância do registro, portanto, não estava em orientar a execução musical, mas “coroar” – não me esqueço desse termo – um trabalho que já vinha sendo executado havia então duas décadas. O sentido desse termo ficou bem claro em um momento de sua fala: coroar era tornar reconhecido, como se a partir daquele momento a música do Urucungos tivesse ganho o status legítimo de “música”. Em outras palavras, a partir do momento do registro aquela música ganhara poder, estava em pé de igualdade com qualquer música transcrita, mesmo que jamais dependesse da consulta às partituras para ser executada.

Mesmo tratando o registro mais como um acerto de contas, ou como o cumprimento de uma formalidade para se mostrar aos outros, do que para as dinâmicas internas do grupo, a questão do que iria ser registrado não se tornou menos importante. O que os desdobramentos dessa opção metodológica vieram mostrar foi que, para além da questão apontada por Gutzwiller, a discussão sobre o que vai se registrar é pulsante no terreno da materialização do intangível, ainda que a forma transcrita não interfira na continuidade prática das performances. A partitura, muito mais do que uma metonímia da escuta, transformou-se na metonímia do poder. Na medida em que constitui um registro material, a transcrição levanta a poeira do autêntico mobilizando pessoas a defender e distinguir o certo do errado, o improvisado permitido e o não permitido.

2.3 Etnografia e sensibilidade

Lidando com um campo essencialmente performático, estou constantemente sendo bombardeada por momentos de sensibilização estética, que acredito resultarem em profundos impactos na pesquisa etnográfica. Enquanto participantes de uma performance, podemos experimentar várias formas de sensibilização, disparando conteúdos emocionais muitas vezes desconhecidos até então. Emoções, que para alguns podem estar absolutamente distantes de qualquer trabalho teórico ou científico, são o tema central de autoras como Judith Becker (2004) e Shirley Campbell (2010).

Ambas acreditam que a ligação entre emoções e julgamentos estéticos é um acontecimento transcultural. Convencida de que a música é capaz de engatilhar estados emocionais, não apenas nos cultos religiosos das ditas “cultura primitivas”, mas também entre pessoas do aqui e agora, Judith Becker lança novas luzes sobre as sensibilidades humanas. A autora parte inicialmente do pensamento de Willian Jameson, para o qual “sentimentos” constituem a dimensão “intelecto-cultural” e as “emoções” perfazem o aspecto “psicofísico” desses estados. Daí em diante, recorre às teorizações de neurocientistas como Antonio Damásio, mais afinadas com as recentes descobertas do campo da neurologia¹⁹.

Damásio propõe uma divisão entre emoções primárias (susto, surpresa, raiva, medo) essenciais à preservação da vida, e secundárias (ciúmes, vergonha, orgulho, culpa) mais elaboradas e socializadas. Ainda que moldadas pela educação e pela cultura, emoções são compreendidas como processos fisiológicos. Os sistemas neurológicos acionados nas emoções primárias são os mesmos para as secundárias, com a diferença de que estas

¹⁹ Também Victor V. Turner, refletindo sobre o modelo de cérebro trino de Paul MacLean, levanta algumas questões relacionando neurofisiologia e cultura: “até que ponto é verdade que os sentimentos humanos, as esperanças e temores do que é mais sagrado são um ingrediente necessário na elaboração das decisões e na motivação de sua implementação? Esta questão está ligada com o problema de ser ou não verdade que tal informação é necessariamente filtrada por áreas altamente programadas geneticamente no cérebro inferior no tronco cerebral e no sistema límbico... se a ritualização discutida por Huxley, Lorenz e outros etólogos, tem uma fundamentação bio-genética, enquanto que o significado tem uma base no aprendizado neo-cortical, isto significaria que o processo criativo, este que gera novo conhecimento cultural, poderia resultar da co-adaptação, talvez no próprio ritual, de informações genéticas e culturais? Nós também podemos perguntar-nos se o neo-córtex não seria sede de programas altamente estruturados pela cultura na transmissão da linguagem e outros sistemas simbólicos com o objetivo de modificar as expressões de programas genéticos. Até que ponto podem estes símbolos altamente elaborados como os da religião e rituais, derivar seus significados e força para agir de suas associações com as etapas neutras de ritualização animal estabelecidas anteriormente?”(TURNER, 1983: 6- 7).

últimas são particularmente orientadas pelos contextos sociais. Emoções usam o corpo como seu teatro, afetando também o modo de inúmeras operações cerebrais.

A autora aceita a premissa básica de Damásio a respeito de certas emoções, como a raiva e o medo, serem as mais primitivas, mas também acredita que desde o nascimento todas as emoções humanas estão constantemente sendo moldadas pela cultura, e que, num dado momento, deixa de fazer sentido falar sobre emoções culturalmente condicionadas de um lado e emoções biológicas do outro. O mundo é um contexto de maturação humana, no qual vidas se envolvem constantemente; nossa interação contínua com o mundo acontece ao nascer e continua até morrermos.

Dialogando com outros estudos neurológicos que relacionam emoções e música²⁰, Becker se dá conta de que o prazer estimula a “escuta profunda”, ou seja, a total entrega do corpo ao momento sonoro, resultando também em mudanças fisiológicas no fluxo sanguíneo, batidas do coração ou temperatura da pele. A pesquisa sobre noções de experiência estética da autora não se limita ao ocidente; ela vai buscar na teoria indiana dos *rasa*, relações entre julgamentos estéticos e acaba se deparando também com emoções chamadas primárias e secundárias. Os *rasa*, literalmente “gostos”, levam aos *Bhava*, emoções primárias, como neste exemplo: o gosto *Srngara*, o erótico, leva à emoção *rati*, desejo sexual²¹.

Neste sentido, a noção *Rasa/Bhava*, central para o pensamento estético indiano, se aproxima da ideia de “trabalho” realizado pelo objeto estético investigado por Shirley Campbell. Antes de emitir qualquer sentido valorativo sobre o que vem a ser arte ou não, para a autora, a estética é a total imersão naquilo que se está ouvindo, assistido, vendo, sem julgamentos, livres das concepções talhadas pela memória e sem pensar nas consequências, embora passando pela codificação da cultura.

No caso dos artesãos de proas de canoas na Nova Guiné, a produção de figuras deve se conformar a normas sociais que asseguram o “poder” de um objeto para realizar seu “trabalho”, ou seja, comover esteticamente. Essa apreciação tem a ver com o efeito

²⁰ Antonio Damásio (1994, 1999), Gerald Edelman (1992), Humberto Maturana e Francisco Varela (1987) entre outros.

²¹ Assim como esses, *Hasya* (o cômico) leva ao *hasa* (riso); *Karuna* (o compassivo) leva ao *saka* (compaixão); *Raundra* (o irascível) leva ao *krodha* (raiva); *Vira* (o heróico) leva ao *utsaha* (energia); *Bhayanaka* (o odioso) leva *jugupsa* (repulsa); *Adbhuta* (o maravilhoso) leva ao *vismaya* (deslumbramento) e *Shanta* (o pacífico) leva à *Shanta* (paz).

sensorial. Todo objeto de apreciação realiza um “trabalho” em seus apreciadores – seja ele um som, uma pintura, uma performance ou uma escultura – pois esperamos que a obra nos conte uma narrativa, nos transmita algum tipo de mensagem. A autora não acredita que existam respostas contemplativas únicas, mas uma gama previsível de reações sensoriais, culturalmente construídas.

Ainda que as noções acerca do que é belo sejam critérios aprendidos em cada sistema cultural, Campbell nos ensina que o comportamento estético está imbricado na condição humana, já que experimentamos de modo sensorial o mundo à nossa volta. Julgamentos estéticos compreendem complexidade, equilíbrio, ordem, noções de “certo” e “errado”, além do prazer sensorial, sendo a apreciação uma necessidade de reconhecimento e expressão de uma resposta sensorial.

Com base nessas reflexões, posso analisar hoje certos momentos em que as performances, das quais também fazia parte, me comoveram, construindo meu processo de entendimento acerca daqueles contextos e me permitindo acessar o significado estético e valorativo embutido no fazer parte daqueles coletivos culturais. Um destes momentos de emoções compartilhadas aconteceu no dia 20 de Novembro de 2008. Ao final da tarde, no Largo da Mãe Preta, em frente à Paróquia de São Benedito em Campinas, formava-se uma grande roda de jongo encabeçada pelo Jongo Dito Ribeiro, com membros do grupo e dezenas de pessoas que participavam das comemorações.

Em um determinado momento, um ponto que remete a um dos pilares da cultura negra, a ancestralidade, começou a ser cantado²².

Com o passar das repetições, Alessandra teve a ideia de ir apontando para cada presente na roda para que cantasse a sua própria versão do ponto, ou seja, para que saudasse ou “saravasse” seu ente perdido. A partir de então, tambores e dança se intensificaram à medida que nomes eram cantados em meio ao pranto. Na performance sinestésica daquele momento, nomes eram dançados, tambores chorados, cantos de lamento rodopiavam os corpos. É claro que na grande roda cada um tinha um nome para chorar e, portanto, singularidade nas próprias emoções. Eu, particularmente me despedi de minha avó, Maria – que semanas antes morrera a poucos metros dali no hospital Santa Casa – de uma maneira

²² Ver anexo I.

surpreendente: minha saudade, assim como a de todos os presentes, se intensificava brutalmente, como se eu pudesse sentir sozinha a dor de todos os demais.

A performance da “saudade de quem se foi” portanto unificava dores e lágrimas, emoções coletivizadas ainda que cada um chorasse seu próprio ancestral. Mais do que isto, a performance unificava a experiência humana, na qual eu me inseria também como pesquisadora.

Um pesquisador de performances, penso, realiza também uma etnografia das emoções, das sensibilidades estéticas e assim acessa significados no campo etnográfico, quando se submete como humano que é às normas de *ethos* e *eidos* do campo²³. Não é apenas aquele que presencia e escreve, mas aquele que presencia, aprende, dança, canta, toca come, bebe e sente.

²³ Na abordagem estruturalista de Gregory Bateson, o Ethos é o “sistema culturalmente normalizado que organiza os instintos e as emoções dos indivíduos”. Já a noção de Eidos, se refere a “uma normalização dos aspectos cognitivos da personalidade dos indivíduos.” Ver: BATESON, Gregory. Naven; a survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view. Cambridge: Cambridge University Press, 1936.

3. Quem é o dono do corpo?

... então eu tava nesse momento, querendo recolher mais informações sobre o que é afinal ser negro no Brasil...ser negro além da estrutura familiar...o que a gente vivia e que a gente não percebia... mas, quais são essas formas de preconceitos... o que é que separa... o que não inclui... o que todo mundo fala que é ser negro...mas o que é? O que eles tão atribuindo à essa negritude que eu não to sabendo? Porque o fato de eu andar toda com roupa de shopping... porque era um trabalho meio... isso me afastava da comunidade, né? Porque eu fazia escova, afastava a comunidade... porque o cabelo... porque que um monte de coisinha afasta quando você é do mesmo jeito? Então eu tava querendo muito descobrir isso. E eu tive um bom início de descoberta. Porque foi quando eu conheci o Urucungos...foi quando eu conheci Tainã... foi quando conheci Grupo de Capoeira... como do Jogo de Dentro...

Ao se lembrar do momento em que começou a querer entender “o que é ser negro”, Alessandra Ribeiro, líder do Jongo Dito Ribeiro, nos mostra em primeiro lugar uma revisão da administração de sua aparência. Reflete sobre as relações criadas com o mundo a partir de seu corpo, chegando à conclusão de que, da maneira como costumava apresenta-lo, bastante influenciada por seu emprego em um *shopping center*, afastava-se da “comunidade”, a comunidade negra de que falávamos anteriormente. Logo em seguida nos revela seu caminho para o aprendizado “do que é ser negro”, mencionando sua participação nos grupos culturais e seu envolvimento com a dança e com a capoeira, ambas experiências musicais/cinéticas que colocaram seu corpo em ação. Sabemos que, mais tarde, foram estas as experiências que levaram à recomposição de sua postura diante da vida. Sua fala sintetiza um caminho percorrido em direção à “compreensão sobre si mesmo” enquanto negro percorrido também por boa parte dos integrantes do Dito Ribeiro, assim como também do Urucungos e da Casa de Cultura Tainã.

Na discussão teórica que se segue, refiro-me inicialmente aos integrantes negros. Ao experimentarem músicas e danças tidas como legado afro-brasileiro, passaram a

reorganizar seus corpos, apropriando-se deles de um modo muito diferente daquele ditado por uma estética considerada “embranquecedora”. Percebendo que esta desvalorizava algumas de suas características corpóreas, passaram a aderir a outras formas de apresentação de seus corpos, compartilhadas pela tal “comunidade” enquanto referências para um reposicionamento diante da sociedade. Ao se transformarem diante do mundo, integrantes destes grupos culturais demonstram uma forma de resistência, retomando o controle sobre o corpo possibilitado pela experiência performática musical. Para entender este processo passaremos inicialmente por uma revisão bibliográfica abordando o corpo, para posteriormente compreendermos como é afetado e afeta a performance musical, levando em conta algumas reflexões sobre *performance*. Deste ponto, partiremos para as práticas de resistência exercidas por esse corpo mediante seu envolvimento com o legado musical afro-brasileiro.

Sabemos, entretanto, que estes grupos não são compostos unicamente por aqueles que declaram negros, ou apenas pela população de baixa renda. No contexto das recriações de grupos de performáticos em Campinas, ou alhures no Brasil e no mundo, há uma lógica agregadora na qual participantes não precisam ser exclusivamente o grupo humano portador de uma reivindicação social, mas podem também ser simpatizantes de tais causas. É mediante este quadro que, além da aceitação de participantes brancos nestas associações, surgem também grupos com perfis diferentes dos já citados anteriormente, como é o caso do Maracatucá. Estamos portanto diante de um cenário heterogêneo que reúne pessoas, idéias, moralidades e afetos em torno de idéias sobre tradição, memória, identidades e autenticidade. Por esta razão, finalizo as considerações teóricas desse capítulo sintetizando reflexões sobre estes temas, debatendo com alguns autores e buscando compreender como noções tais como “tradição” ou “autenticidade” são formadas dentro do campo. Veremos também neste debate que o corpo se coloca como elemento essencial para a definição de orientações de pensamento e ação, delimitando fronteiras identitárias e relações com a chamada memória negra.

3.1 O corpo como espaço de inscrição e inscritor de esquemas sociais

Gostaria de abrir esta discussão teórica apresentando um debate entre idéias sobre o corpo, com o objetivo delimita-lo conceitualmente como ponto de partida desta tese. Observando a trajetória das reflexões sobre “corpo” na antropologia, Miguel Vale de Almeida (2004) se dá conta de que, nos discursos atuais, convivem dicotomias como subjetivo/objetivo, significado/material, ou pessoal/social em seu processo de auto-produção; o corpo é ao mesmo tempo visto como um agente que produz discursos bem como seu receptáculo.

Contudo, a concepção do corpo como o espaço para múltiplas possibilidades teóricas é bastante recente. Tomado como o dispositivo primevo de percepção dos seres humanos, o corpo foi o tema de infinitos debates e problematizações para as ciências humanas. Numa ponta, as correntes cognitivistas procuraram demonstrar de que maneiras os dados brutos da sensação corporal seriam processados pelo intelecto em arranjos conceituais, implicando na apreensão do mundo desde fora, por esquemas socializados da mente; na outra, a orientação fenomenológica agarrava-se à ideia de que somos treinados, através de diferentes práticas corporais, a refletir sobre nosso próprio corpo e sobre o mundo à nossa volta, tendo como consequência apreensões exclusivas de cada pessoa/corpo (INGOLD, 1994).

A perspectiva fenomenológica do corpo tem sua representação mais significativa na obra de Merleau-Ponty, cujo desafio foi contrapor-se à visão mecanicista de Descartes. Tomando como tema chave a percepção, enquanto experiência incorporada, o autor se convence de que o corpo é um agente e é a base da subjetividade humana. Além disso, rejeita a ideia de que a mente seja uma substância separada do corpo. O corpo vê e é visto, ouve e é ouvido; a percepção baseia-se nesses comportamentos, enquanto formas de conduta modelados por hábitos culturais adquiridos. Em outras palavras, experimentamos através da nossa incorporação sensível e sensorial. O nosso corpo é o nosso modo de “ser/estar no mundo”; é o terreno da experiência e não objeto dela. O próprio conhecimento, segundo esta perspectiva, derivaria da empatia e do envolvimento prático e sensual. O uso mimético do corpo seria a base para alcançar o sentimento de viver em comum com os outros. O pensamento de Merleau-Ponty remexeu nos paradigmas da etnografia, apontando o caminho para se pensar no corpo também como inscritor e não

apenas inscrito pela cultura, contrariando assim a ideia de cultura como algo de superorgânico. Contudo, a posição simbolista influenciada por Durkheim, na qual o corpo reflete a sociedade, não foi completamente abandonada²⁴.

A ponte de ligação entre as perspectivas cognitivistas e fenomenológicas começou a ser construída inicialmente por Pierre Bourdieu. Na tentativa de ultrapassar a separação radical entre conhecimento e prática, descentrando a construção cognitiva do conhecimento e abolindo as dualidades entre mente e corpo, próprias do fato de concomitantemente termos e sermos corpos, o autor empresta de Marcel Mauss o conceito de “habitus”, como repetição de práticas corporais inconscientes. Esse conceito se refere à totalidade dos usos culturalmente padronizados do corpo numa sociedade: o corpo é simultaneamente objeto de técnica e meio para se perfazer esta técnica. O passo a frente dado por Bourdieu vai na direção da manutenção desta coleção de práticas, chegando ao habitus como um sistema de disposições duradouras, princípio tácito e coletivamente inculcado para a geração e estruturação de práticas e representações.

No pensamento de Bourdieu, o habitus seria gerado no ambiente que rodeia uma pessoa. Se, por um lado, isto o relaciona a disposições sociais simbólicas, por outro, essas disposições acabam inscrevendo a organização social nos corpos. Embutida no habitus está a ideia generativa de poder, que, dentro de um campo cultural, pertence aos agentes sociais detentores de maior capital cultural. Segundo essa premissa generativa, o poder estaria fora do controle dos agentes sociais cabendo ao habitus coordenar e generalizar essa prática prescrevendo nos corpos um conjunto de esquemas de percepção da dominação, por meio de hábitos e práticas. Esse princípio, portanto, constituiria o corpo socialmente informado.

Um pouco mais tarde, os pensamentos de Bourdieu e Merleau-Ponty inspirariam a proposta de Csordas (1990) da incorporação (*embodiment*) como possível novo paradigma para a disciplina antropológica. Insistindo na ideia de que a prática se assenta no corpo socialmente informado, o autor esquematizou a dissolução das dualidades mente/corpo e sujeito/objeto. Por um lado, bastante influenciado pelo engajamento sensível com o mundo proposto por Merleau-Ponty, Csordas parte do postulado de que o corpo não é um objeto para ser estudado em relação à cultura, mas deve ser antes considerado como sujeito da cultura. Por outro, contrariando o que se compreende como um legado cartesiano, o corpo

²⁴ Ver, por exemplo toda a obra de Mary Douglas.

deixa de ser uma substância previamente dada, pertinente ao reino da natureza e em cima da qual irá se inscrever o que é da ordem da cultura. Antes, apresenta-se como corporalidade ou corporificação, ou seja, enquanto experiência que reúne afetos, afeições, e o *habitus* elaborado por Bourdieu (1977).

Atento às discrepâncias persistentes nas obras dos dois autores – para Merleau-Ponty, entre sujeito e objeto no domínio da percepção, e para Bourdieu, entre estrutura e prática, no domínio da prática – Csordas se deu conta de que ambos já invocavam a incorporação, achando um princípio metodológico para reuni-las. Uma vez estabelecido o ponto de intersecção entre os dois pensamentos, Csordas constitui sua tese de que o corpo está embutido em nossos pensamentos, e de que reflexivamente também damos corpo aos conceitos através de metáforas e da imaginação, conduzindo-nos precisamente ao reconhecimento das projeções imaginativas corpóreas como uma via para a produção de sentido e para a construção de relações empáticas com outros corpos. Assim, o corpo é em si sujeito, unidade a partir de qual se pensa cada um em relação aos outros²⁵.

O itinerário intelectual de Csordas norteia os rumos seguidos neste trabalho. Contudo, a perspectiva de Csordas não chega a assimilar ou criticar a questão da pacificação representacionista através da qual muitos autores, influenciados por Michael Foucault, procuraram resolver a crise da subjetividade a partir de 68. Como um contrapeso, não deveremos nos esquecer dos questionamentos de Anthony Giddens (1991, 1992) a respeito da teorização dos mecanismos de poder operando no projeto de docilização corpórea.

Conclusivamente, prestando atenção à aparência, posturas e autoapresentação, este trabalho parte da premissa de que o corpo é o terreno privilegiado das disputas tanto em torno de novas identidades pessoais, quanto da preservação de identidades históricas. Longe de ser uma massa moldável e inerte que possuímos, pertinente ao domínio da natureza e passível da invasão por esquemas abstratos da cultura, o corpo é antes um local de interação, apropriação e reapropriação. É o que usamos para nos determinarmos enquanto *self* ou autoidentidade; é um sistema-ação, um modo de práxis, e a sua imersão prática nas interações cotidianas é essencial para as narrativas pessoais.

²⁵ Fica na minha memória a anedota que empresta do antropólogo e missionário Maurice Leenhardt (1979). Quando sugeriu aos índios Canaque que a cristandade teria-lhes apresentado a noção de “espírito”, recebeu a resposta de que “espírito” já tinham, o que lhes havia sido trazido era a noção individualizada de corpo.

As reflexões de Csordas sobre os processos de incorporação nos são muito caras, especialmente quando nos referimos à memória coletiva enquanto esquema social valorizado por um grupo social. Afinal, é na relação com a memória dos tempos de escravidão dos negros no Brasil que os corpos de praticantes de performances afro-brasileiras são colocados em ação. Se o corpo é o resultado da incorporação de experiências e ao mesmo tempo o ponto de partida da produção de sentidos, por meio do qual relações e interações com outros corpos são possíveis, estamos diante de um extraordinário receptáculo da memória coletiva, capaz de projetá-la e reafirmá-la quanto mais intensas forem as interações. Pensar na incorporação da experiência, neste sentido, significa admitir que o corpo é tanto seu produto quanto seu produtor.

Essa experiência, que, nas reflexões de Victor Turner (1986), é mediadora da própria realidade, opera, para além de mecanismos cognitivos, no campo dos afetos, das expectativas e das aspirações. Valendo-se dos cinco sentidos aos quais estamos habituados e ainda admitindo a possibilidade de outros múltiplos, essa experiência é sempre mediada por um *self* ativo e intersubjetivo. Chamando o que estamos tratando por “performances” de “expressões”, o autor lança luz sobre a maneira como elas e as experiências se perfazem reciprocamente, fechando-se o círculo hermenêutico no fato de a experiência estruturar as expressões e vice-versa. Para Turner, as continuidades, transmissões ou mudanças culturais que ocorrem simultaneamente nas experiências coletivas e pessoais são mediadas por essas expressões, performances da vida social. Performances ou expressões são, portanto, processos que permitem tanto interpretar o mundo à nossa volta quanto nos mesmos.

Esta pesquisa nos coloca justamente diante de um campo no qual performances são a via pela qual a história dos povos africanos e de seus descendentes no Brasil é rememorada. Entretanto, levando em consideração nosso debate teórico, podemos ir além da ideia de que essas expressões são formas de ativação da memória coletivizada; sua prática constitui efetivamente o modo operacional de incorporação e de inscrição dessa memória nos corpos/sujeitos de seus participantes (CONNERTON, 1989).

No processo de (re)tradicionalização em torno da memória negra de Campinas, o corpo processa saberes transformando-os em práticas que envolvem disposições cognitivas, estéticas e sensoriais (GUSMÃO, 2004). É também o canal para as percepções subjetivas e intersubjetivas, constituindo-se como campo de interação social. Especialmente na música

participativa, o corpo dos performers se transforma em ponto de contato com os corpos dos espectadores, emanando música por todo o ambiente e assim envolvendo a todos numa unidade. São os próprios corpos a encorajar a participação da plateia, com o ideal estético do engajamento pleno.

3.2 Corpo e Experiência Participativa na Performance Musical.

“O samba de bumbo é uma coisa que dá um ritmo no corpo, ele chama. Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha. Então é uma dança que mexe muito com a gente...”

Um pouco antes de uma apresentação do Urucungos em um festival de Dança em Blumenau, Sinhá foi entrevistada. A epígrafe desta seção foi sua resposta quando lhe perguntaram o que era o samba de bumbo. A fala de Sinhá, sobre o “repique no corpo” nos leva a pensar sobre as possibilidades de uma música capaz de organizar a experiência e a memória social incorporada.

Levando em conta as reflexões sobre o corpo apresentadas anteriormente, podemos compreender a fala de Sinhá, sobre o “repique no corpo” e a “dança que mexe muito com a gente” sob a ótica da incorporação como processo mediador da experiência performática. Os corpos de Sinhá e de seus colegas do Urucungos e dos demais grupos de cultura popular são simultaneamente construtores e construídos pela performance musical, em última análise uma experiência de envolvimento total de todos esses sujeitos.

Resta-nos, contudo refletir sobre esta música, para compreender de que formas aciona e é acionada pelo corpo. Trago primeiramente a obra de John Blacking para este debate, por ser permeada pela convicção de que a música é uma capacidade humana desenvolvida socialmente²⁶. Compreendida tanto como produto quanto como processo, ela envolve afetos, capacidades cognitivas, além de modelos sociais e culturais em suas estruturas mais profundas.

²⁶ Ver: Blacking (1967, 1973, 1977, 1985, 1992); Travassos (2007).

Trazendo a questão musical diretamente para o corpo e admitindo possibilidades biológicas para a capacitação musical nos seres humanos, Blacking refuta uma noção rasa de relações entre música e sociedade. Quando sugere que não apenas a experiência social compartilhada é capaz de gerar música, mas que a música é capaz de produzir a experiência social, Blacking resiste à ideia de comportamento culturalmente apreendido. Antes, aposta numa condição humana universal de inteligência musical e cinética, com consequências decisivas para a perpetuação da espécie (1992). A etnografia junto aos Venda (1967, 1985) – tanto na iniciação musical de meninas, quanto nos rituais de posseção – o colocou diante de inúmeras habilidades humanas que claramente se desenvolveram mediante à prática da música e da dança. Em outras palavras, em meios sociais nos quais essas práticas não são socializadas, habilidades, experiências e formas de organização humanas podem também deixar de existir.

Isto lhe rende um corolário inovador: as organizações sociais não geram, mas invariavelmente regulam a habilidades musicais, podendo potencializá-las ou miná-las, selecionando capacidades cognitivas e sensório-motoras. Desta maneira, enquanto capacidade humana culturalmente orientada, e na condição de produto de negociações sociais não-verbais, a música é capaz de acionar intersubjetividade e sintonia mútua, promovendo assim estados de interação social. Capacidades musicais, no entanto, não possuem formas específicas para o autor, tornando múltiplos os possíveis resultados sonoros e cinéticos. Esses resultados musicais, por sua vez, podem promover modos específicos de interação. É neste sentido que a música é parte das estruturas profundas de organização social, uma vez que sua forma é definida culturalmente.

Interessada na relação entre estilos musicais resultantes e modelos de interação social, Suzel Reily (2002) sugere algumas formas associativas: um estilo pode envolver alternâncias, colocando pessoas em diálogos musicais; pode levá-las a comportamentos simultâneos, resultando em uníssonos; pode conduzir os participantes de forma coordenada ou mesmo reunir todas essas formas de interação. Especialmente nos gêneros participativos, as propriedades de um estilo musical se articulam diretamente às orientações conceituais e motivações dos músicos ou dançarinos, que juntos renegociam as práticas do fazer musical. Num momento em que a sociabilidade se torna o principal objetivo, como é o caso da música participativa, é de se esperar que músicos e dançarinos construam sua

performance de modo a provocar interações com seus públicos, fazendo-os sentirem-se fundamentais para a execução daquele repertório (2002:16).

Tendo a música como um poderoso instrumento de socialização, geradora e mantenedora de regras sociais, partiremos para a análise de como isto ocorre no modelo de música participativa explorado por Thomas Turino²⁷ e nas relações que estas intencionalidades musicais podem construir com os corpos que delas participam.

Em *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (2000), o autor se interessa pela relação entre ética, estética e prática nas comunidades rurais Shona, daquele país. Para tanto, parte da distinção entre *música participativa*, *música apresentacional*, *gravação high-fidelity* e a *arte em estúdio*, assumindo que existem situações nas quais todos esses tipos de música podem se fundir ou intercambiar²⁸. Não se trata portanto de categorias fixas, mas de modelos para serem pensados como ideais e que apontam para orientações e éticas a serem seguidas. Essa diferenciação é basicamente guiada por ideologias e objetivos de criação distintos. Há um contínuo processo relacionado à concepção da música, tipos de arranjos para produção e recepção, diferentes níveis de mediação e diversificados tipos de inter-relações entre os músicos envolvidos.

Na música apresentacional, a distinção entre artista e plateia é enfatizada de várias maneiras, incluído distância física, palcos, microfones e convenções aceitas sobre quem deve executar a música ou dançar e quem deve assistir. A orientação é o produto. Assim como a música apresentacional, gravações²⁹ se articulam com o ethos da modernidade e do capitalismo, uma vez que enfatizam o controle racional da performance, superestimam o valor do objeto ou resultado artístico e demarcam as distinções entre artistas e audiência. Além disso, ambas dirigem a atenção aos possíveis públicos, afinal não há sentido na execução musical, gravada ou ao vivo, se não houver ouvintes ou consumidores em algum

²⁷ Ver: Turino (1993, 2000, 2008).

²⁸ Já em *Music as Social Life* (2008), Turino nos mostra que os quatro campos designados anteriormente (música participativa, apresentacional, gravada em high fidelity, a arte de estúdio) se interpelam e se entrecruzam constantemente. Embora já houvesse admitido anteriormente, é nesta obra mais recente que se interessa pelos resultados dessas interações. A partir dessa colocação, parte para o exame de tipos específicos de atividades, papéis artísticos, valores, objetivos e pessoas envolvidas, acreditando que tudo isso é afetado por ideologias, contextos de recepção e propósitos musicais.

²⁹ Com base em ideologia e processos de produção, o autor diferencia dois tipos de música gravada: “high-fidelity” e “arte de estúdio”. O primeiro caso envolve a perspectiva de reprodução de uma performance ao vivo previamente apresentada, ou a simulação desta experiência. Ainda que realizada em um estúdio, a gravação deve ser fiel à performance ao vivo, real ou simulada. Já na arte de estúdio, são exploradas as possibilidades tecnológicas de um estúdio, como se ele também fosse um instrumento na composição musical.

momento. Anos mais tarde o autor nos mostra como as performances musicais apresentacionais estão diretamente relacionadas à venda de música gravada. Vamos a shows para ver o que ouvimos no álbum, ou vamos a shows de lançamento, para conhecer e adquirir álbuns (TURINO, 2008).

Ao introduzir sua abordagem sobre música participativa, esclarece que existem várias formas de participação, sendo sentar e ouvir a um concerto também uma atitude participativa. De fato, se compreendemos que toda performance é participativa e da ordem das inter-relações, como nos ensina Schechner (2002), não há como negar que por mais silencioso ou omissivo o comportamento da plateia, o simples fato de que se apresenta algo para ela já pressupõe interação. Entretanto, o uso desse termo na obra de Turino é outro: “participar” é estar envolvido com o processo musical, seja com instrumentos, canto, palmas, danças ou gestos, tornando-se parte componente do grupo performático. A música participativa é definida e estilisticamente modelada pelo objetivo essencial de valorizar até mesmo a mais simples forma de participação, e tem sucesso na medida que consegue envolver o maior número de participantes, reais e potenciais. Para isto, precisa reunir algumas características específicas, que de fato incitem o envolvimento.

Uma dessas características é a quebra do limite entre performers e plateia³⁰. Isto requer um rápido aprendizado por parte desta plateia, mas não implica diretamente em repertórios simples. Ao incluir-se na performance, nem sempre a plateia executa exatamente as mesmas tarefas dos performers. Há diferentes papéis com diferentes graus de dificuldade a serem executados. De fato, para Turino os repertórios que alcançam maior sucesso participativo são aqueles em que diversificados níveis de competência são requeridos, e que satisfazem a diferentes necessidades e interesses.

Para que um grande número de tarefas seja executado, repertórios participativos precisam necessariamente envolver um número suficiente de pessoas; de fato, essas performances não acontecem se não houver um grande número de envolvidos. Pense o leitor no que seria de um cortejo de maracatu, uma ciranda, ou um desfile de escola de samba com poucos participantes! Um contingente reduzido inviabilizaria qualquer uma

³⁰ Não por acaso, incitações à participação são recorrentes nas expressões populares tradicionais, a exemplo do que afirmou Mikhail Bakhtin sobre o carnaval medieval “... o carnaval ignora toda a distinção entre atores e expectadores. Também ignora o palco, mesmo em sua forma embrionária... o carnaval não era uma forma artística do espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida” (BAKHTIN, 1987: 6-7).

dessas performances, pois elas envolvem inúmeros papéis a serem desempenhados. Um grande número de envolvidos permite o equilíbrio entre as competências dos performers mais habilidosos, que Turino chama de “especialistas”, e as competências dos neófitos e das plateias, além de promover a excitação coletiva.

Valeria dizer aqui a quem Turino chama de especialista. Em primeiro lugar, o especialista não é necessariamente um profissional. Embora domine determinada prática, que pode ser o toque de um instrumento, ou o conhecimento de um vasto repertório de coreografias ou cantos, ele não precisa viver disso ou estar empregado em algum grupo profissional. Também não lhe cabe o papel de “estrela” do grupo. Na verdade, sendo ele quem tem o maior domínio sobre uma ou várias tarefas necessárias para a execução da música, em geral ele é um mestre, aquele que se responsabiliza por ensinar aos demais, coordenar todas as suas tarefas e níveis de competência e harmonizar interesses dentro de ensaios ou performances. Além disso, para Turino, o especialista tem na verdade a “responsabilidade” de proporcionar uma base, musical ou cinética, muito bem executada para que os demais se inspirem e se sintam seguros para dançar, cantar, bater palmas, enfim participar.

O autor observa que a música participativa é composta de repetições cíclicas com constante movimentação rítmica. Alternâncias dramáticas em dinâmica, melodia, harmonia, ou andamento são evitadas. Além disso, ritmos são construídos na junção de partes diferentes e desconexas, que quando juntas mostram-se complementares entre si, muitas vezes chocando-se em incríveis contratempos e provocando um surpreendente dinamismo.

Atendo-se à textura musical, o autor percebe que a música Shona é tipicamente densa e cheia de sobreposições sonoras. Para o autor, o efeito simbólico da performance é o da fusão entre o social e o musical: as densas sobreposições têm uma espécie de função de disfarce, na qual o erro dos novatos acaba passando despercebido, ou ao menos não pode ser ouvido a ponto de atrapalhar o todo da performance.

Em relação à forma musical, o autor percebe a ausência de formas predeterminadas ou repetições prescritas. Curtas e bastante repetidas, essas músicas vão gradualmente perdendo fluxo e energia, chegando ao fim num consenso tácito entre os participantes. Esse é mais um dos aspectos nos quais, em modo participativo, a música acaba sendo um meio de interação social e de produção de sons antes mesmo de ser um produto musical em si.

Deste modo, o que poderia parecer repetitivo e pouco estimulante para uma plateia sentada, quando passa a contar com participantes que cantam, dançam e tocam, produz segurança e constância³¹. De fato, essa estrutura cíclica incita os aprendizes numa prática prazerosa de repetição, não apenas disfarçando seus erros mas também inculcando padrões sônicos da música em seus corpos. Levados pela estrutura cíclica, os corpos entram em sincronia rítmica, sonora e cinética, transformando a dança de muitos numa dança única, como se fossem um único corpo. Isto não quer dizer que todos estejam dançando da mesma forma³², mas assim como na música, são partes complementares de um mesmo todo cinético. São todos aqueles diferentes movimentos, marcados pela personalidade da administração corpórea de cada participante, a compor um todo ritmicamente harmonizando.

Finalmente, o autor diferencia as preocupações e objetivos de músicos apresentacionais e participativos. Obviamente, performers apresentacionais nutrem responsabilidades em relação a suas plateias, porém seu foco está no entretenimento, implicando no desenvolvimento de um virtuosismo para ser assistido e na constante busca pela novidade. Muito mais consoante com uma lógica capitalista, o artista precisa empenhar-se no lançamento do novo hit, do novo álbum. Enquanto isto, a principal preocupação dos músicos participativos é o de produzir uma performance capaz de sensibilizar e mobilizar a todos os presentes, sendo o seu sucesso essencialmente mensurado pelo grau de participação e trabalho em conjunto inspirado na plateia. A participação, portanto, é empregada por Turino como a demonstração de um compromisso com o evento e com os outros participantes, não importando em que nível, através de contribuições sonoras ou cinéticas. A intenção nesse caso é o processo.

³¹ Enquanto leio esta passagem de Turino, me vem à mente o episódio em que uma amiga chilena, residente no Brasil, convidara a mãe que a visitava para ver uma roda de capoeira, esperando mostrar-lhe algo “típico”. Finda a apresentação, da qual aquela senhora previsivelmente não participara, perguntei o que havia achado. Ela me disse, um pouco constrangida, que havia cochilado durante a apresentação. Aquela música cíclica que fizera a plateia cantar, bater palmas e balançar-se, não era compreensível para ela, por ser em português. Nem mesmo o ritmo ou as melodias lhe eram familiares ou estimulantes, levando-a ao inevitável sono.

³² Se assim fosse, poderíamos chamar uma aula de balé de música participativa, já que os bailarinos são muitas vezes submetidos a uma rigorosa disciplina sobre seus corpos, levando-os a executar todos os movimentos com grau máximo de similaridade, como resultado de seu ajuste a um padrão estético. Entretanto em eventos em que há música participativa, o rigor não é a tônica.

Em *Music as Social Life* (2008), o autor estende esse assunto para as diferenças entre preparações para apresentações nas duas perspectivas. De uma maneira geral, músicos apresentacionais acreditam que a plateia poderá se ater a detalhes enquanto tocam. O programa completo a ser apresentado é planejado e ensaiado previamente, com atenção e correção de erros mínimos. Há um senso de preparação específica para a apresentação em si, antes da qual todas as imperfeições deverão ser corrigidas.

Já no caso de músicos envolvidos em performances participativas, muitas vezes os ensaios específicos ou extraordinários para imagem não ocorrem. O fato de haver uma apresentação porvir não afeta sua rotina necessariamente. A dinâmica e a forma do repertório, em geral, dependem da contribuição individual de cada participante. Para uma confiança generalizada nas habilidades e funções de cada performer, ou dos “especialistas”, que já sabem de antemão o que deverão fazer. Sendo assim, não há muito sentido num planejamento prévio, no ensaio da ordem dos números a serem apresentados, ou na repassagem do que já se sabe há tempos. A preocupação maior recai sobre o sucesso no estímulo à participação, e essa não é uma habilidade ensaiada.

O autor restabelece critérios para medir seu sucesso dessa música participativa. O sentimento de prazer de cada participante é um índice fundamental, como havia pontuado anteriormente. Acima da qualidade da execução da dança ou da música, está o grau de envolvimento e satisfação da plateia incluída. Como a demanda por participação com sons ou movimentos é muitas vezes conhecida de antemão, pessoas vão a eventos em torno de música participativa (ensaios, shows, encontros) com objetivos análogos de quem vai a uma festa: sabem que vão para tocar, para cantar, ou dançar. Acima de tudo, sabem que vão para se socializarem. Rituais, festas, desfiles, procissões e tantas outras formas expressivas da cultura popular são invariavelmente performances às quais não se pode simplesmente assistir. Ainda que não se toque, cante, dance ou desfile, essas são performances que tomam todo o espaço público, abraçando a todos os presentes e tornando-os participantes de alguma forma. Esses eventos em si são capazes de criar uma aura de incitação à participação, na qual deixar de contribuir para a totalidade pode soar antissocial, tanto quando ficar em silêncio numa festa.

Nessa obra mais recente, Turino revê também a relação entre participação e fluxo da performance. Se, como ele já nos havia mostrado, na atividade musical participativa

existem tarefas simples e complicadas, certamente a inclusão de um novato nestas últimas não será bem-vinda. Atrapalhando-se, o novato poderá colocar em risco o andamento de todos os demais, levando a performance a um colapso. As constantes sobreposições de sons da música participativa podem de fato mascarar o erro dos novatos, porém isto ocorre em tarefas mais simples. Assim, eles são aceitos e inseridos em tarefas não apenas descomplicadas, mas que também possam ser sobrepostas, caso não sejam habilmente executadas. A inclusão, neste sentido, mostra seus critérios: ela não deve jamais interromper o andamento da performance.

Para o autor, essas dinâmicas têm relações claras com o plano social. Isto significa que um código de conduta é imposto em prol da continuidade de uma performance que envolve o fazer de todos. Participar exige o reconhecimento da própria condição e o cumprimento de uma função que de fato engrandeça o todo. Se essa condição for a exímia habilidade, ela deverá ser empregada em sua totalidade, para propiciar o ambiente sonoro, cinético e psicológico no qual todos deverão se sentir bem-vindos e confortáveis. Se, ao contrário, a condição for de inexperiência, ela não poderá implicar em não participação – isto seria antiético – mas, ao mesmo tempo, deverá encaixar-se no todo de modo a adicionar e não atrapalhar.

Turino nos fala a respeito de culturas tradicionais – Shona no Zimbábue e Aymara no Peru – nas quais o evento coletivo é o centro da vida social, para construir seu modelo de música participativa³³. De maneira análoga, em suas formas iniciais Jongos, Batuques, Maracatus ou Rodas de Samba encaixaram-se perfeitamente no que o autor classificou como modo participativo enquanto parte da experiência escrava no Brasil. Na retomada assistida em Campinas nas últimas décadas, alguns grupos mantiveram este caráter; outros porém o mesclaram com a lógica apresentacional e outros finalmente transformaram totalmente estas culturas expressivas em apresentações. Por esta razão, no campo das recriações de tradições musicais afrobrasileiras a delimitação entre os modos participativos e apresentacionais é crítica para a compreensão de suas intencionalidades e relações com a música. É também diferencial no modo como música e corpos se relacionam. É claro que a perspectiva apresentacional implica em apoderamento; muitos dos performers neste campo

³³ O autor nos lembra que eventos coletivos não são sempre musicais. Podem se dar em torno de esportes, competições, dramatizações teatrais, etc. Entretanto permanece a ideia de que as performances podem ser o centro nervoso da vida social.

etnográfico transformaram suas vidas a partir do entendimento de que são artistas. Estamos porém mais interessados em como elementos participativos mantidos por alguns grupos agem no corpo, e como reflexivamente este contribui com a música. Estamos particularmente interessados naquele “repique no corpo” e naquela música que “mexe muito com a gente”, aspectos altamente desenvolvidos do fazer participativo.

Voltemos, por um momento, àquele aspecto de sintonia mútua mediante o emprego de ciclos rítmicos constantes. O que exatamente nessa forma repetitiva levaria à sintonização? Um dispositivo levantado por Charles Keil (1994) seriam as imperfeições ou, em suas próprias palavras, as “ligeiras discrepâncias”, como os singelos momentos em que a música se mostra humanizada. O autor chama a atenção para os pequenos desencontros rítmicos entre instrumentos, vozes, pés e palmas. Essas ligeiras imperfeições proporcionariam o fluxo de uma música inclusiva, na medida em que refletem aspectos humanos.

Na introdução do livro *Music Grooves* (1994), Keil e Steven Feld discutem especificamente o verbete “groove”, um termo que expressa a propulsão rítmica, o sentir de uma pulsação ou de um “swing”, criado pela interação da música tocada por uma “cozinha” – uma banda básica formada geralmente por bateria, baixo elétrico ou contrabaixo, violão e teclados. É usado por músicos como uma “levada”, uma base rítmica e melódica repetitiva, sobre a qual poderão ser executados improvisos³⁴.

Ao refletir sobre essa noção, os autores relacionam a experiência totalizante de envolvimento dos participantes às repetições de padrões musicais, rítmicos, melódicos ou harmônicos. Uma vez incorporados esses padrões, os envolvidos em uma performance são levados, para além da sintonização e harmonização de seus corpos e mentes, a uma experiência de imersão total numa dimensão na qual o tempo, o espaço e todos os demais parâmetros reguladores de nosso mundo parecem se dissolver, sendo agora regidos pela própria performance. É a partir deste estágio que os autores acreditam nas possibilidades da improvisação; no groove há portanto algo sempre novo e ao mesmo tempo familiar³⁵. O

³⁴ Ver: Clayton e Gammond (1990).

³⁵ Essa percepção vem de encontro ao pensamento de Thomas Turino (2008), no qual as improvisações normalmente se relacionam sônica, física e simbolicamente com experiências passadas. O que as difere é o grau de surpresa que são capazes de causar

mundo fluido de Heráclito parece voltar com todas as forças nessa percepção acerca da música.

O estado de imersão propiciado por operações repetitivas é também a base para o alcance da transcendência, situação na qual o ser humano encontra todos os seus sentidos físicos e percepções totalmente envolvidos em alguma prática. Esse é um assunto chave na discussão de Helena Wulff (2006) sobre dança. A autora empresta a noção de *flow* de Mihaly Csikszentmihalyi (1970) para referir-se ao fluxo, ou a um estado mental, corporal e emocional possibilitado pelo total envolvimento naquilo que se está fazendo, a ponto de perderem-se referenciais de tempo, espaço e *self*. Uma vez imerso nesse fluxo, pode-se permanecer na mesma atividade sem sinais de tédio ou cansaço, ainda que ela seja essencialmente repetitiva; pelo contrário, alcança-se um estado de “vivência plena” (CSIKSZENTMIHALYI *apud* WULFF, 1991). Mediante experiências performáticas como música e dança, esse estado pode ser alcançado coletivamente, levando-nos novamente a aspectos determinantes de uma performance participativa. Entretanto, a transcendência, ou sua forma mais intensa, o transe (ROUGET, 1985), não acontecem necessariamente com todos os presentes na performance de um repertório participativo, podendo os graus de participação variar entre os presentes (BLACKING, 1985)³⁶.

O “repique no corpo”, bem como vários momentos em que a música é descrita por outros participantes como uma espécie de estimulador do corpo, envolvendo-o e mobilizando-o, podem ser compreendidos pela ótica da transcendência e como resultado de outros processos da música participativa. Estamos falando de uma experiência compartilhada entre todos os participantes, nas quais os corpos já conhecem os códigos oferecidos pela música dos instrumentos e a eles respondem, dançando e recriando ritmos, dialogando e contribuindo de fato para com a consolidação desta música. O corpo responde porque seus donos sabem que sem ele a música não ocorre. Os corpos de todos, assim como os instrumentos perfazem esta música, “chamada” pelo bumbo.

³⁶ Nesses rituais atingiam grau máximo de participação apenas os membros da família que invocavam e eram possuídos por seus ancestrais que cultuavam naquele momento; em seguida, os membros de outras famílias da mesma comunidade invocavam aqueles ancestrais por meio da performance musical, sem contudo incorporá-los; num terceiro nível de participação encontrava-se uma audiência, sem laços de parentesco com a comunidade, que cantava e tocava e, finalmente, havia também uma parte da audiência que “apenas assistia”. Era portanto a partir da proximidade com o ancestral incorporado, que todas as pessoas presentes compartilhavam da performance, sem que contudo, estivessem todas possuídas.

Vários dos aspectos descritos na música participativa poderiam ser descritos pelo viés das teorias da antropologia da performance. Mas o que seria exatamente compreender a música enquanto performance, e afinal, de que performance estamos tratando?

Quando Tiago de Oliveira Pinto (2001) aborda estas questões, propõe primeiramente que a música de muitos povos pelos quais se interessa a etnomusicologia envolve seus participantes exigindo mais do que capacidades auditivas ou intelectuais, mas envolvendo também respostas motoras coletivas. Tal perspectiva enfoca a música mais como processo do que como produto. Inspirado pela obra de John Blacking, o autor se interessa tanto pelo momento da performance quanto por seus desdobramentos posteriores. Quando se refere ao evento em tempo e espaço limitados, interessa-se por quem a realiza e quem a assiste, que ideias a performance da música e seus agentes despertam; que transformações a música pode engendrar nas estruturas sociais e quais seriam as particularidades das performances. Assim, ações dramáticas e musicais podem oferecer leituras culturais, como a socialização de valores e a ritualização do sagrado.

Estendendo suas reflexões para todo tipo de música, aproxima-a da performance ao considera-la uma “arte do tempo”, especialmente singular a cada repetição, uma das características emblemáticas da performance. Enquanto processo performático, a música se apoia em seus atores, na interpretação, na entonação, na comunicação corporal, nos elementos acústicos, no texto e no enredo, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos.

Já quando reflete sobre os desdobramentos, Pinto se dá conta de que a performance musical é mais do que o que vemos e ouvimos em espaço e tempo delimitados, marcando a experiência humana como um todo. Todos aqueles elementos que lhe servem de apoio levam a desdobramentos esperados e inesperados, para além da dimensão sônica. Performances musicais podem reafirmar valores éticos, reforçar o sagrado, conectar indivíduos em laços comunitários de experiências, organizar memórias coletivas.

Ora, ainda que não reproduzam exatamente o contexto escravista no qual surgiram expressões culturais que hoje lhes interessam, alguns grupos de cultura afro-brasileira tratados nesta pesquisa conseguem reproduzir tal experiência performática. O profícuo encontro entre o diretor de teatro Richard Shechner e o antropólogo Victor Turner nos ensina que a performance não se desassocia da vida (Dawsey, 2005:1). Isto nos permite

pensar que tanto a música do passado traduzia-se em ritualizações performáticas de valores coletivos, quanto as performances de hoje são reafirmações da memória daqueles rituais e valores, reinterpretadas a partir das negociações dos performers do tempo presente.

Baseando-se no contexto da sociedade Ndembu, Victor Turner desenvolve o conceito de *communitas*³⁷, como um momento de comunhão e intersubjetividade entre os participantes de um ritual. A noção é cara para nossa discussão, por tratar de harmonização e sincronização de corpos, afetos e dispositivos cognitivos. É a partir dela que Richard Schechner pensa que a performance envolve necessariamente uma ação, sendo a experiência – enquanto o modo como cada um de nós assimila o que nos é inculcado, proposto por Turner – o cerne dos estudos que a tomam como temática. Mas a performance é ainda mais do que a ação em si. Ela é especialmente “mostrar o que se está fazendo”, levando o autor a sua refinada idéia de “evento”: a performance é a ação relacionado o performer e seu espectador, a interação, o “entre”³⁸.

Deste modo, performances demarcam identidades, reconfiguram o tempo, remodelam e adornam corpos; artísticas, ritualísticas ou da ordem do dia-a-dia, são feitas de comportamento restaurados (*twice-behaved behaviors*), ações performáticas que treinamos para executar. Esse treino e esforço consciente são claros na arte, mas o autor nos mostra que a vida cotidiana também envolve anos de aprendizado, treino, assimilação do comportamento esperado e inúmeras tentativas de ajustamento³⁹. Em resumo, a vida

³⁷ Este conceito está relacionado a outro, o de “drama social”, uma situação específica de envolvimento de toda a sociedade num ritual que tem como tema central uma crise social. Compreendido pelo autor como “antiestrutura” – ou seja, o terreno em que estruturas que estabelecem as posições sociais se dissolvem e podem ser revistas – o drama social levaria ao estado de “liminaridade”: um estágio de trânsito em que se pode questionar a rede de classificações que determina o lugar de cada um no espaço cultural, e onde papéis e experiências sociais podem ser invertidos. Em sociedades complexas, a noção de liminaridade é reformulada como “liminoides”, instâncias coletivas igualmente pertinentes ao campo da criatividade, das reflexões e das rupturas temporárias do fluxo da vida reforçados pela ordem do cotidiano. Mediante tal ruptura com a estrutura, os participantes de uma performance experimentariam o envolvimento na *communitas*. Apenas faço a ressalva de que não acredito que nas possíveis relações entre o fazer musical e o sentimento de comunhão haja uma ruptura com as estruturas ordinárias, já que a interação coordenada pela música só é possível quando os performers se fixam às normas socializadas presentes na música que os une. Ver também REILY (2002: 16).

³⁸ Como categorias fluidas e intercambiáveis, o autor enumera oito dimensões para a performance: no dia-a-dia, nas artes, em esportes e entretenimentos populares, nos negócios, na tecnologia, no sexo, no ritual e no jogo. Todavia, admite que essa categorização não passa de um esforço para compreender as várias nuances em que estamos inseridos em performances em nossas vidas, admitindo a possibilidade de outras tantas e também a flexibilidade de seus limites.

³⁹ A arte performática de vanguarda da década de 1960 coloca uma questão importante: e quando performance choca? Como dizer que ela é um comportamento restaurado? Para Schechner, o poder estarrecido das performances estava na descontextualização desses comportamentos: o nu não era objeto de arte até 1960,

cotidiana é constituída de repetições. Ainda que a repetição possa parecer paradoxal no mundo fluido de Heráclito em que tudo se renova, há na performance a ideia de que repetições são sempre diferentes.

É fácil compreendermos a atuação dos grupos culturais enquanto performances estéticas, já que são apresentadas diante de inúmeras plateias. Porém, esses encontros também provocavam mobilizações e sensibilizações no plano coletivo. Enquanto rituais, enquanto repetições, reiteram valores de comportamento que seus participantes jamais deverão esquecer, retirando-os da vida ordinária e inserindo-os no momento máximo da comunhão coletiva⁴⁰. Em certa medida, poderíamos ler essas atuações como um drama social, já que se apresentam em lugares públicos e envolvem os habitantes de Campinas numa performance em que a exclusão social do presente é abordada através da lembrança do passado escravocrata da cidade⁴¹. A relação entre ritual e conflito presente na noção de drama social fica evidente aí, pois há um grupo prejudicado exigindo reparação.

Como veremos na etnografia que se segue nos próximos capítulos, no universo dos grupos culturais de Campinas a música enquanto performance transita entre o apresentacional e o participativo, articulando movimentos, práticas e emoções coletivas em torno de uma reestruturada memória negra em processos que envolvem diretamente o corpo (REILY, 2010). Na medida em que se recompõe e também compõe esta experiência, o

mas deslocado dos banheiros, vestiários, lugares destinados à intimidade ou da pintura renascentista para o palco e para a interação direta com o público, causou choque. Em última análise, Comportamentos restaurados estão “lá fora”, separados de “mim”. Usando termos pessoais, o autor reelabora o comportamento restaurado como “eu me comportando como se fosse outro”, ou “como me mandam fazer”, ou “como eu aprendi”, (2002: 28). Portanto, nenhuma ação, nem mesmo estar nu, é “naturalizada”, sendo antes apreendida a partir de relações com a natureza, com o contexto familiar, cultural, social, tecnológico, etc. São antes coletâneas de comportamentos já assistidos, compondo sempre comportamentos de alguma maneira previstos ou esperados.

⁴⁰ À luz das reflexões de Schechner, também poderíamos compreender as expressões do passado como performances da vida, relembrando a ideia de “é performance” e “como performance” do autor. Assim como nos sambas do presente, no passado também se ensinava e aprendia, também era necessário mostrar ações e, decididamente, elas também se renovavam a cada nova execução, pois as interações não eram nunca as mesmas.

⁴¹ Devemos nos lembrar, no entanto, que, na teoria de Turner, o drama social abrange todo um grupo social. Não trata do problema de um único segmento, mas de algum aspecto perturbador que pode levar todo o grupo a um colapso. Note-se que o preconceito e o mal estar social que dele deriva e não é um drama que atinge a todos na cidade; embora possa resultar profundamente transformador para sua audiência, parte da iniciativa dos grupos culturais, não resolvendo exatamente um drama em que todos os campineiros se inserem. Neste sentido, ele cumpre as etapas de ruptura e intensificação da crise das quais o conceito de Turner nos fala, mas não necessariamente produz ação remediadora ou reintegração.

corpo passa a ser o terreno da construção de uma resistência, ou da retomada do controle sobre si mesmo.

3.3 A incorporação da memória negra como arte da resistência

Na Tainã, acho que resistência. Resistência. “Engrossar o couro”, sabe? Saber dizer não... o TC contou que uma vez ele tava conversando com Clementina de Jesus ... e que ela falou pra ele que o povo preto tinha um problema: que quando o branco dava um copo d’água passava o resto da vida agradecendo. Eu não entendia isso, ‘um copo d’água? Agradecendo?’ Mas aí o tempo vai passando, eu falei: ‘Nossa realmente, é muito complexa forma que a gente ainda se relaciona.’ Eu acho que o processo de escravidão, mais do que as ações de racismo, criou dentro da gente coisas que a gente na verdade não se curou por dentro. Muito mais do que a parte externa, mas tem uma parte dentro da gente que ainda... acho que vai levar muitos anos pra gente se sentir e se estabilizar livremente, efetivamente.

A epígrafe desta seção foi a resposta dada por Alessandra Ribeiro quando lhe perguntei o que aprendera em suas passagens por outros grupos culturais, antes da formação do Jongo Dito Ribeiro do qual hoje esta à frente. Sua fala, referindo-se à experiência na Casa de Cultura Tainã é clara em relação ao conteúdo apreendido ali: “resistência”. A experiência na casa de cultura, assim como em outros espaços culturais que frequentou até chegar à formação do Jongo Dito Ribeiro, foi crítica para sua conscientização de uma “condição negra” e posicionamento diante do mundo a partir dessa condição. Foi nestes espaços que tomou contato com expressões musicais afro-brasileiras que remetiam à ancestralidade negra no Brasil, e que a conduziram nesse processo de conscientização.

A história em torno da criação destas expressões sempre nos revela um contexto opressor, basicamente representado pelo regime escravista e pela precária condição dos libertos no Brasil a partir no final do século XIX. Ainda em vários momentos da história dos movimentos negros no Brasil a prática destas manifestações foi passível de violenta repressão, sendo a manutenção destas um foco claro de resistência. Considerando que hoje em dia a valorização da diversidade cultural tem sido amplamente apoiada no Brasil e no

mundo, levando a um cenário no qual manifestações como capoeira, batuques, jongs, ou umbigadas, por exemplo, não mais são sistematicamente reprimidos como em contextos anteriores, mas valorizados enquanto patrimônio cultural, podemos nos perguntar: a que exatamente se está resistindo quando se tem como projeto a continuidade destas performances?

Constam, na etnografia desta tese, inúmeros exemplos de motivos para a continuidade de tal resistência, desde as violentas relações de mulheres e homens negros com a polícia, até as relações de constrangimento social, nas quais de piadas a restrições de acesso a espaços e ambientes, tem-se uma ampla gama de tratamentos e comportamentos orientados por alguma forma de preconceito. Como veremos, estes sujeitos constroem relações com o mundo a partir de seus corpos, como aliás fazemos todos nós, mas que marcam sua experiência de maneira semelhante. É neste momento que se entendem enquanto “grupo” e é a partir daí que esta resistência se inicia: quando percebem restrições e constrangimentos sociais ocorrendo de forma semelhante a partir de relações com características corpóreas também comuns. Há em especial uma tentativa de controle sobre este corpo: na medida em que padrões estéticos socialmente impostos apresentam-se como imposição – a “roupa de shopping” e a “chapinha” foram os exemplos mencionados por Alessandra - resiste-se apresentando formas alternativas de organização corpórea.

Ainda que hoje as expressões culturais de que se apropriam estes grupos no contexto atual sejam bem mais alvo de valorização do que de repressões, a escolha destes repertórios não é nada ingênua. Em suas letras, sonoridades e movimentos estes repertórios rememoram um tempo de escravidão pelo qual passou a população negra no passado e à medida que são performados, operam em duas vias: de um lado, para suas platéias, a performance destes legados se quer mais do que simplesmente cultura valorizada, mas quer escancarar a história, a participação na formação social brasileira e o reconhecimento das atrocidades do passado, muitas vezes exigindo reparação. Isto não se limita ao tempo de escravidão, mas manifesta-se mostrando todas as mazelas acumuladas pela experiência histórica negra no Brasil até os dias de hoje. Na outra ponta, as mesmas performances agitam os corpos de seus participantes, narram-lhes a história dos ancestrais negros escravizados, mencionam revoluções, ensinam-lhes posturas, recobram sua dignidade.

Atento a situações de subordinação em diversos contextos ao longo da história humana, James Scott (1990) procura respostas para o fato de segmentos subjugados da população raramente se rebelarem, ainda que submetidos a violentos regimes de controle. Observando gestos e hábitos cotidianos, o autor questiona se, por trás de aparentes demonstrações de respeito e subserviência, não existem subdiscursos de antidominação. Expressões de aceitação do senhorio podem ser totalmente desprovidas desse significado, assumindo outros, contrários e subversivos. Neste sentido, a polidez de um empregado, a abnegação do revide de um escravo espancado, ou a reverência e a aceitação de ordens de um subalterno seriam hábitos arraigados, mas nem por isto sinônimo de resignação. Em seu exame refinado, o autor se dá conta de que quanto mais violentas as estruturas de dominação e controle, mais grossa é a máscara fantasiosa disfarçando a resistência popular.

Desconstruindo a noção de hegemonia para explicar o que, à primeira vista, se mostra como passividade, Scott refuta a ideia de aceitação de uma ordem natural do poder vigente, capaz de controlar até mesmo as disposições simbólicas de qualquer tipo de revolução e aniquilar por completo a consciência das massas. Descontente com tal simplismo, propõe uma contrateoria: as classes subalternas imaginam a igualdade – creem que os últimos serão os primeiros; invertem a vigência do poder nos carnavais, cantam e celebram a derrota dos poderosos. É nas formas metafóricas de inversão da realidade que o autor nos revela inconformismo e resistência nas expressões populares.

Na proposta de Scott, a reação popular é bem mais sutil e sagaz. Utilizando-se de disfarces, anonimatos e eufemismos, as performances populares evitam o conflito direto com o poder vigente. Antes, contornam a dominação por meios que dificilmente serão reprimidos, garantindo assim a continuidade de seus protestos e reiterando o reconhecimento da situação em que vivem. Neste sentido, o corpo pode ser o lugar da inscrição e o próprio inscridor da resistência disfarçada, como bem observou Suzel Reily (2001).

Atenta às performances dos Congados em Minas Gerais, Reily associa a preservação da memória cultural aos processos de incorporação por meio da performance. Especialmente examinando o exemplo das sociedades africanas, mostra como histórias de nações são inteiramente narradas em cantos, danças, poemas épicos, contos, metáforas e crônicas. Neste sentido, o exame da resistência popular em relação à preservação de sua

memória nos faz refletir sobre o envolvimento do corpo que apreende, canta, dança e narra. A noção de que o corpo socialmente constituído carrega a memória cultural também é cara para a autora, principalmente nas performances de segmentos sociais subalternos. A existência social corporizada é portanto uma boa medida para pensarmos no campo etnográfico que inspirou este trabalho: sujeitos/corpos, ao fazerem parte de uma performance, carregam-se do conhecimento, da experiência e da memória coletiva, construindo a si mesmos enquanto corpos. Simultaneamente, são esses corpos a construir todas essas dimensões do saber coletivo, pois são, afinal, o ponto de partida da performance.

Na etnografia das performances de seguidores de religiões afro-americanas as possibilidades de conhecimentos incorporados e revisados parecem infinitas para Yvonne Daniel (2005)⁴². Também a par de que as estratégias de dominação dos povos africanos trazidos para as Américas incluíram muitas vezes a aniquilação e a proibição de seus festejos, ou destruição de seus aparatos rituais, como instrumentos musicais, objetos sagrados e vestimentas cerimoniais, a autora nos chama a atenção para a maneira misteriosa e subversiva pela qual todo esse legado de conhecimentos foi memorizado pelos corpos, como estratégia de preservação e transmissão por muitas gerações. Observando também os momentos em que essas performances foram permitidas pelo senhorio europeu no novo continente, Daniel percebe a operação dupla que essa prática operava no sentido da manutenção da vida num contexto de total subserviência. Por um lado, as performances dos escravizados deslumbravam aos donos das fazendas e casas grandes por seu exotismo, pelo ritmo ou pelo movimento dos quadris, tendo sido muitas vezes incorporados nas performances dos brancos como uma espécie de novo tempero.

Entretanto, longe das vistas dos senhores, danças religiosas através das quais se perfaziam o contato com os ancestrais, a libertação do corpo e da mente e o culto, corporificavam a própria história daqueles povos. Ao aprender alguns estilos de dança haitiana, a autora percebeu que cada uma delas era chamada ou fazia referencia ao nome de uma nação. Assim, a memória de um povo era carregada pelos músculos dos dançarinos.

⁴² A autora descreve a incorporação da matemática na performance dos tambores; a incorporação de conhecimentos botânicos, na utilização de ervas e raízes para banhos de cura; a incorporação de conhecimentos filosóficos, na dança dos adoradores e a incorporação dos ensinamentos sobre o poder divino e a integridade moral da comunidade, nos rituais coletivos.

Ao constituir os sujeitos e seus corpos nos quais inscreve também a memória coletiva, a performance é uma experiência através da qual se apreendem conhecimentos diversos⁴³.

Essa noção, também compartilhada por Stuart Hall (1996, 2003) de que nas expressões da diáspora negra o corpo seria o lugar por excelência da inscrição da cultura, causando por vezes a admiração de seus senhores por seu marcante exotismo – lembrando o da força da expressão inglesa “a bit of the other” (1996: 467) – é crucial para este trabalho junto aos grupos campineiros. Porém, muito além do encanto que suas apresentações, festas e eventos exercem sobre seus públicos, a performance de legados tradicionais conscientiza aos próprios sujeitos, revisa sua conscientização e constrói seus corpos/sujeitos como lócus de uma resistência forjada pela experiência do canto, da dança e da fantasia.

Sendo essas formas justamente o oposto dos levantes armados ou das demonstrações públicas de descontentamento e rebeldia, contornam com admirável sucesso tentativas de controle e repressão, pois se apresentam de maneira absolutamente inocente, especialmente no contexto atual de valorização global da diversidade cultural. Acima de tudo, performances são formas de retomada de controle dos corpos que a executam, forjando-os com memórias, conhecimentos, engajamentos e posicionamentos diante da vida.

3.4 Tradição, Etnicidade e Memória na Performance de Legados Expressivos Afrobrasileiros.

“Não importa o quão deformadas, cooptadas, e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica reprodução de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação”. Stuart Hall, 2001, p.323-324

⁴³ Ver também Stuart Hall (2003: 323,324)

Logo após uma palestra sobre os rumos do pensamento a respeito da cultura popular⁴⁴, à qual havíamos assistido eu e dona Rosária Antônia, a Sinhá do Urucungos, ouvi sua pergunta indignada “como assim não existe raiz?”. O palestrante, o professor José Roberto Zan, do Instituto de Artes da Unicamp, versava sobre as chamadas “culturas de raiz”, conferindo-lhes o tratamento que comumente recebem no meio acadêmico: a noção de raízes culturais levaria a um engessamento da cultura, perpetuando-a no tempo e podendo muitas vezes minar possibilidades de criação e inovação artística.

O professor citou o caso de um estudo feito sobre a performance de um rabequeiro, cuja musicalidade era considerada um reduto da música tradicional, de “raiz” portanto. Em um dado momento, o músico adquiriu um amplificador e começou a explorar todas as possibilidades sonoras que o aparelho conferia ao seu instrumento, levando a pesquisa a um colapso, pois, segundo a concepção do pesquisador, aquela sonoridade teria perdido toda a sua autenticidade. Essa ilustração serviu para mostrar de que maneira a música poderia ser aprisionada e reificada como tradicional e assim divorciada de qualquer possibilidade de criação. O palestrante ainda comentou sobre os casos mais drásticos em que a exigência de fossilização de manifestações culturais parte do poder público que, sob a proposta de conservação de patrimônio imaterial, pode remeter a arte a uma redoma hermética à semelhança de peças de museu, sem nem mesmo se perguntar se essa seria a vontade daqueles sujeitos, envolvidos no fazer daquela manifestação artística.

Mas o que realmente trouxe perturbação a Sinhá foi a parte em que o professor se referiu às raízes como um mito, criado a partir de uma alusão a um processo da natureza, a formação das raízes; seu objetivo era mostrar que numa manifestação cultural nada existe de “autêntico”, “puro” ou “original”. Tudo é criado, tudo é inventado.

Mais tarde, quando ela me disse não ter compreendido o que havia sido dito, tentei lhe explicar. Mas ela havia entendido tudo muito bem. Apenas não concordava. “Como assim ‘não existe raiz?’”. E então ela começou a argumentar, mencionando as pesquisas folclóricas de Raquel Trindade e de seus pais Margarida, Solano Trindade, repetindo o

⁴⁴ Essa palestra fazia parte da programação da “Semana do Folclore”, organizada pela Casa do Lago, um centro cultural vinculado ao programa da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Universidade Estadual de Campinas.

lema do próprio Solano “Pesquisar na fonte e devolver ao público em forma de arte”. Em seu discurso, ela não apenas afirmava a existência das tais raízes como defendia sua propagação, sendo esta, afinal, a missão dela e do Urucungos.

Alguns dias depois, naquela mesma semana, ela levantou o assunto durante um ensaio do grupo para discuti-lo com os demais integrantes. Mais uma vez a resposta veio assertiva: o sentido de existência do Urucungos era a divulgação das tradições, algo que deveria ser feito para que nunca nos esquecêssemos de quem somos e de onde viemos. E mais, no bojo dessa missão estaria o trabalho de “levar cultura ao povo”, como alternativa à massificada indústria do entretenimento.

Em minha pesquisa, esse foi um dos inúmeros episódios em que os discursos produzidos no campo etnográfico entraram em conflito com discursos acadêmicos. Mais do que isto, especialmente no terreno da cultura e das tradições populares, discursos êmicos são por vezes lidos através de uma perspectiva que, distanciada das paixões dos sujeitos, pode esbarrar na tendência de analisá-las de cima para baixo, transformando a relação entre pesquisador e sujeitos da pesquisa numa hierarquia, na qual os detentores do conhecimento acadêmico parecem ser os únicos a perceber as reais intenções no campo etnográfico.

Em tempo, esclareço que a intenção deste trabalho não é a reprodução dessas concepções êmicas; a perspectiva distanciada continua sendo prezada como uma ferramenta fidedigna, através da qual um estudo substancial sobre o assunto se torna possível. Contudo, a contribuição pretendida aqui é oferecer uma alternativa para se pensar sobre tradição partindo de um campo etnográfico no qual todos os sujeitos se engajam em grupos que recriam repertórios tradicionais. Para tanto, levarei em conta os processos de incorporação de memória coletiva engendrados por estes grupos de cultura popular. Ao invés de eliminarmos por completo o eixo da autenticidade, podemos problematizá-lo, atentado para especificidades que o perfazem.

Como observou Sinhá, no cotidiano dos ensaios das performances populares são rigorosas as observações sobre como devem ser executadas; quanto mais fiel ao “original”, mais autêntica e tradicional é considerada a performance. Obviamente, pequenos detalhes podem sempre passar despercebidos; uma nota a mais na melodia, uma inclinação do corpo desobediente, ou uma leve alteração rítmica podem ser sutis o suficiente para que não se perceba a mudança, e se passe a reproduzir uma performance diferente da anterior. Deste

modo, compreendemos que a performance não é unicamente uma revisitação ao passado, mas única e diferenciada a cada execução no presente, levando-nos a desacreditar de qualquer possibilidade de depoimento fiel ao que esse passado foi. Em lugar disso, nos deparamos com múltiplas interpretações influenciadas por diferentes interesses, desejos, contextos, afetos e necessidades de naturezas diversas.

Para Caroline Bithell (2006), essa é justamente a razão pela qual o passado nos exerce tanto fascínio: a infinidade de possibilidades de sua interpretação a partir do tempo presente. A autora nos sugere pensar em “passados”, ao invés de uma forma única e singular, dos quais significações não são excludentes, mas coexistem. Sendo assim, estamos livres para escolher que faceta do passado reorganizará nosso presente e futuro. Para a autora, se nosso objetivo é explorar os caminhos pelos quais ecos e legados do passado podem ainda ser ouvidos no presente, devemos compreender em que medidas práticas musicais do presente são moldadas não apenas pelas experiências do passado mas por ideias, sentimentos e crenças a respeito desse passado.

Entretanto, ainda que constantemente remodeladas, também não é possível afirmar que as operações do presente sejam aleatórias; levando em conta que nossos presentes são sempre construídos com base em referências prévias, é mais razoável crer que as operações do presente sejam sempre influenciadas por operações anteriores, sendo sua construção um *continuum* através do tempo.

Quando falamos em tradição, logo nos vem à mente o clássico texto de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, sobre a “invenção das tradições”:

“O termo tradição inventada é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto ‘tradições’ realmente inventadas, constituídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num determinado período de tempo... Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. (1984: p.9)

Propondo que a continuidade com o passado não é uma consequência natural, mas uma construção que demanda esforços, os autores notam que as tradições são invenções essencialmente modernas. O Homem do presente olha para o passado e escolhe determinados aspectos que vão compor o que ele define ou reconhece como tradição,

residindo nesse processo uma profunda carga ideológica. Isto tem sido interpretado por muitos como uma total dissociação das tradições com o passado, como se fossem criações exclusivas do tempo presente, porém essa não é exatamente a ideia dos autores. Eles identificam de fato instituições de tradições recentes, além da utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições. Entretanto, também se deparam com “as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num determinado período de tempo”, as “velhas tradições”, que constantemente se remodelam a novos contextos.

É aí que reside um dos grandes esclarecimentos do texto de Hobsbawm e Ranger: as “velhas tradições” não eram tradições no passado; eram apenas práticas. Iniciadas no passado, em algum momento que não podemos precisar, e passam a ser ideologicamente nomeadas como tradições a partir de negociações do tempo presente; conformando-se a tais negociações, elas mesmas passam por reconfigurações. Compreendendo os legados afro-brasileiros como “velhas tradições”, por não sabermos de fato quando e como se iniciaram, examinaremos suas transformações e as implicações de se manterem no presente em Campinas.

A retomada contemporânea de tradições populares tem ocupado um número considerável de páginas dentro da literatura sobre as condições globais na modernidade tardia⁴⁵. Cientes de que a estabilidade social de muitas partes do mundo vem sendo profundamente afetada por guerras, migrações, urbanização, secularização, industrialização, profissionalização, expansão de mercados e o fortalecimento do turismo e da mídia ao longo do último século, alguns autores percebem que o surgimento de caminhos reconstituídos para o passado não significa necessariamente receio ou insegurança num contexto pós-moderno. Tal retomada pode mesmo surgir no bojo do despertar de mudanças de regimes, permitindo que movimentos de retraditionalização

⁴⁵ Sobre o contexto globalizado, esta tese leva em consideração as reflexões de Arjun Appadurai (1990). Preocupados em desconstruir os discursos mais ingênuos e superficiais a respeito da globalização da cultura, somos sempre levados a negar que esse cenário tenha levado à homogeneização. Entretanto, seria ainda mais ingênuo ignorar a criação de uma grande variedade de instrumentos de homogeneização (armamentos, técnicas de propaganda, hegemonias de linguagem e moda) nesse novo cenário. Mas, se por um lado, a fabricação continua desses mecanismos não pode ser negada, por outro, sua absorção não precisa ser necessariamente uma consequência pacífica nos processos culturais globais como sustentam as reflexões do autor. O movimento contemporâneo observado por Appadurai tem velocidade e volume inéditos, tornando esse fluxo muito mais intenso e acelerado e reorganizando o imaginário global a respeito de territórios, populações, sistemas financeiros, tecnologia e mídia.

moldem um novo presente enquanto restabelecem a continuidade com o passado, traçando sua própria rota em direção ao futuro que querem construir por si próprios.

Em certos casos, essas revitalizações se mostram impregnadas de um investimento no caráter étnico⁴⁶ e são remetidas ao domínio do exótico/tradicional/periférico pelo senso comum, produzindo diferentes relações com Estados nacionais, opinião pública, mídia, dentre outras instâncias, em contextos específicos⁴⁷. Reconhecendo este caráter no campo dos grupos campineiros, seria interessante retomarmos brevemente alguns pontos chave do debate sobre etnicidade para fundamentar nossa discussão.

Compreendendo que processos identitários são relacionais, Manuela Carneiro da Cunha (1987) nos mostra que a noção do grupo étnico só faz sentido enquanto se mantém as fronteiras que delineiam um dado sistema social, sendo estas, e não aspectos culturais internos, que definem grupos étnicos e os tornam visíveis⁴⁸. Além disso, a autora defende que a diferenciação entre grupos étnicos presume a disposição de símbolos inteligíveis para si mesmos e para todos os outros grupos que compõem um sistema social de interação, cabendo a cada um deles selecionar os símbolos que o diferenciam dos demais. Mais do que isto, um mesmo grupo pode usar identidades diferentes conforme seus interesses em se tratando de sociedades multiétnicas (1987: 99).

Mas se estamos tratando de identidades negociáveis, que diferença haveria em se chamar um grupo de étnico ou não? Cunha diria que grupos étnicos distinguem-se de outros – como os políticos ou religiosos – na medida em que se entendem como contínuos ao longo da história, provindos de uma mesma ascendência e similares entre si, mesmo

⁴⁶ Sobre o caráter étnico de movimentos de revitalização cultural, ver também Castelo-Branco (2003, 2009, 2010), Stokes (1994, 2010), Harnish (2011), Weintraub (2010), Baranovich (2003), Holton (2001).

⁴⁷ Não foi arbitrariamente que Arjun Appadurai se deu conta de que “the past is usually another country” (1990, 327), percebendo a relação entre passado, tradição e maneira pela qual legados tradicionais são excluídos de um eixo central onde estão estabelecidas todas as disposições do “nós” em oposição a estes “outros”. Portanto, o que estaria em jogo, e sob relativo controle dos Estados, seria o quão central ou periférico cada país se apresenta na conjuntura global da cultura. Sobre este assunto, ver também Erlmann (1999) e Reiner Polak (2000).

⁴⁸ Também neste sentido, Poutignat e Streiff-Fenart (1998) criticam a tendência de estudos da década de 1970 que percebiam traços culturais como consequência do pertencimento a determinadas culturas ou etnias. Rejeitando tal perspectiva, chamam a atenção para o caráter identitário dos grupos sociais, que, na verdade, lançam mão estrategicamente dos vínculos primordiais com sua etnia ou cultura de acordo seus interesses. A abordagem influenciada por Frederik Barth (1969, 1976, 1984), não presume uma definição de identidade *per se*, mas compreende que processos identitários são relacionais dentro de um contexto de interesses. Esses processos podem tomar inúmeras configurações; são formas de organização social únicas, revelando fronteiras e suas interações.

quando geograficamente separados, como no caso das diásporas. Em sua compreensão étnica, tais grupos carregam uma cultura de tradições que os distinguem dos outros. Isto nos interessa: para a autora, origens ou tradições são fruto do modo como se concebem os grupos; elaborações ideológicas que podem ser verdadeiras ou falsas, sem que isso altere o fundamento da identidade étnica. Seu pensamento, portanto, anula as possibilidades de uma cultura comum ancestral imutável, vislumbrando transformações dinâmicas dessa cultura sem que isto implique na dissolução ou perda de identidade de um grupo. É pensando assim que a autora exemplifica que um índio não se torna menos índio por usar jeans.

Livre de uma visão estanque sobre o passado comum de cada grupo étnico, a autora se permite imaginá-lo como um “porão” simbólico, um verdadeiro reservatório onde é possível buscar elementos culturais para uma identificação étnica diacrítica, de acordo com as demandas da conjuntura social em que esses grupos estão inseridos. No lugar de uma instância determinante, a tradição se mostra plástica e moldável ao sabor dos interesses e necessidades dos grupos étnicos. No processo de criação de traços culturais tradicionais diacríticos, memórias podem ser recontextualizadas e relidas.

Vemos que a ideia de Cunha sobre tradições vai ao encontro dos corolários de Hobsbawm e Ranger e, aos poucos, vai clareando a névoa produzida pela palestra na academia e pelas impressões que deixou em Sinhá. Compreender que tradições, origens, ou “raízes” – voltando ao termo daquele episódio – não são engessáveis no tempo e no espaço não significa desconsiderar essencialmente sua existência ou relação com o passado, mas recusar uma visão reificadora de sua ontologia. Podemos, portanto, considerar a existência das práticas do passado; o que não devemos deixar de observar, contudo, são os interesses que, uma vez transformadas em tradição, carregam. Há um processo através do qual essas tradições se tornam sinais identificadores de um grupo e esse processo as sujeita a inúmeras possibilidades de reorganização e reinterpretação.

As teorias da etnicidade encontram novos desafios em terreno brasileiro, uma vez que afirmar-se negro ou afrodescendente aqui não significa reconhecer o pertencimento a este ou àquele grupo étnico. Historicamente sabemos que, salvo raríssimas exceções, grupos étnicos africanos foram dissolvidos na vinda ao Brasil, tendo os escravizados se organizado como grupos culturais de novas maneiras em seus locais de destino (SLENNES, 1992). Além disso, conhecemos a intensa miscigenação ocorrida desde o início da escravidão no

país, levando o discurso da etnicidade a se pautar sobre outros aspectos, mais amplos do que o pertencimento a um grupo migratório, por exemplo.

Instigado pelo contexto brasileiro, Lívio Sansone (2007) percebe as inúmeras possibilidades e mutações decorrentes da utilização dessa chamada etnicidade. A partir daí, procura definir a especificidade das culturas e identidades “negras” em relação a outras formas de identificação étnica e de produção cultural. Compreende “a(s) cultura(s) e identidade(s) negra(s)” como a “subcultura” específica das pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatiza a aparência física como um critério essencial de diferenciação ou segregação de pessoas. Isto acontece porque no Brasil, “negro” não é uma categoria racial fixada numa diferença biológica, mas sobretudo numa identidade fenotípica que pode se basear numa multiplicidade de fatores: o modo de administrar a aparência física negra, o uso de traços culturais associados à tradição afro-brasileira (particularmente na religião, na música e na culinária), o status, ou uma combinação de todos esses aspectos.

Equilibrando as reflexões de ambos os autores, percebemos que a formação de grupos performáticos afro-brasileiros supõe o uso de um vasto repertório de tradições e culturas expressivas como sinais diacríticos, como reforço de uma identidade étnica. Contudo não há etnias; o que existe é um emaranhado de possibilidades expressivas às quais Sansone chamou de uma ‘subcultura’.

É assim que podemos entender os acontecimentos até o início da década de 1990 em Campinas. Expressões musicais atribuídas aos escravizados das lavouras de café não se destacavam entre as manifestações culturais de grupos como o Teatro Evolução, o Afoxé Ilê Ogum, ou nas oficinas de Raquel Trindade. Até então, os grupos de Campinas se interessavam pelo legado cultural da experiência afrodescendente de todo o Brasil, demonstrando claramente a busca pela apropriação da “subcultura negra” da qual falava Sansone. É apenas com o passar de alguns anos que percebem a possibilidade de explorar e se apropriar de um legado *local*⁴⁹, sem contudo abrir mão do legado anteriormente incorporado. O que hoje observamos como “cultura negra” na cidade de Campinas é uma profusão de traços culturais administrados nos corpos e nas experiências coletivas dos

⁴⁹ Grifo meu justificado pelas várias possibilidades de chegada dessa musicalidade à Campinas. Local aqui não quer dizer original. Significa apenas que em um dado momento do passado essas expressões começaram a ser praticadas e hoje são vistas como típicas da região de Campinas.

participantes desses grupos, que se empenham em apresentá-los como sinais diacríticos, ainda que não se encaixem exatamente no modelo teórico de grupos étnicos.

A formação desses grupos, portanto, se deu em torno de performances; foi essencialmente através delas que seus participantes passaram a valorizar-se como afrodescendentes, de escravizados de Campinas ou de alhures no Brasil. Apenas a partir dessa experiência o passado se tornou um desejo investigativo. Chamo atenção para o fato de ter havido uma intenção de vida em grupo⁵⁰ motivada pela performance e pela apropriação de uma “cultura negra” anterior ao discurso êmico em torno da etnicidade, que hoje em dia objetiva a reconstrução de uma memória ligando os atores do presente ao passado.

Voltando-nos mais especificamente para esse recente processo de busca, compreensão e apropriação de um passado cultural negro de Campinas, é preciso assumir posturas teórico-metodológicas. Retomemos o discurso acadêmico contemporâneo, tendo como exemplo uma análise de grande repercussão: o artigo de Michel Agier sobre o bloco de afoxé Ilê Aiê (2001).

Nele, o autor conclui que a tradição aclamada pelos participantes do bloco se pauta em seu conhecimento a respeito da literatura já produzida sobre a língua e a religiosidade Yorubá a que tiveram acesso na década de 1970. Neste sentido, a tradição se revelaria mais recriada e ligada aos interesses do presente do que nunca. Agier faz da ruptura com o passado um argumento para a desconstrução do discurso de autenticidade da comunidade do Afoxé. Mas seria esse discurso tão homogêneo e ingênuo? Não me parece que a descontinuidade seja renegada, já que o próprio Agier obteve a confirmação sobre a fonte de pesquisa dos participantes do afoxé a partir de entrevistas:

“Com efeito, no decorrer de diversas entrevistas, eu havia recolhido a seguinte explicação: um engenheiro europeu, amigo de um dos primeiros fundadores, havia dado ao grupo de jovens da associação carnavalesca um fascículo intitulado Yorubá tal qual se fala — o que faz sentido, visto que, o Yorubá, enquanto principal língua ritual do candomblé da Bahia, é a

⁵⁰ Repensando a etnicidade, Rogers Brubaker (2002) propõe que, ao invés de grupos monolíticos, pensemos em termos de categorias práticas, expressões idiomáticas, esquemas cognitivos, formas discursivas, rotinas organizacionais, formas institucionais, projetos políticos e eventos contingentes, ou seja, que pensemos a etnicidade como um processo político, social, cultural e cognitivo. Isto implica tomar “grupaldades”, ou intenções de vida em grupo, e não o grupo étnico como perspectiva de estudo.

mais unanimemente associada à tradição local da África no Brasil: ‘atuar como africano’ hoje, na Bahia, é em grande parte utilizar locuções tiradas do Yorubá ritual.” (2001:15)

Ora, se esse legado é atribuído por estudos externos a negros que habitaram o Brasil no passado, e se os negros de hoje se sentem ligados àqueles simplesmente por se identificarem como negros, por que essa apropriação precisa ser descrita em tom de farsa desmascarada? O fato de eles, no presente, terem aprendido sobre aqueles do passado através de uma literatura específica (provavelmente a única via de acesso a esse passado) deslegitima seu processo de identificação com seus possíveis antepassados através do tempo? A impressão que fica é que um índio não é menos índio para os antropólogos se usar jeans, mas se se atrever a aprender mais sobre a língua ou cultura de seus prováveis antepassados, sobretudo através dos meios que monopolizamos enquanto acadêmicos, aí sim, perde totalmente a credibilidade!

Se, como nos ensinou Manuela Carneiro da Cunha, o passado é aquele porão de onde são extraídos elementos culturais para legitimar uma tradição – por sua vez um processo dinâmico e constantemente reconstruído – isto basta. Não precisamos insistir nessa obsessão pelo desmascaramento dos sujeitos que se consideram tradicionais ou legítimos por se sentirem culturalmente ligados ao legado de um passado reorganizado; já compreendemos que esta é uma operação socializada no presente.

Preferencialmente, o que defendo, mesmo admitindo descontinuidades entre passado e presente, é que tal apropriação do passado, reconstruído e imaginado, é uma potencialização identitária dos negros do Brasil contemporâneo, estejam eles agrupados ou não. (Re)tradicionalizar ou retomar uma tradição reinventando seus valores simbólicos é uma estratégia dentro dos processos identitários que em nada deslegitima sua relação com o passado de etnias dissolvidas nas subcultura(s) negra(s) de que nos falava Sansone.

Se nós antropólogos continuarmos julgando esses processos de apropriação como “distúrbios identitários”, seremos nós mesmos a remeter a tradição a um modelo cristalizado e reconhecível apenas mediante a transmissão oral, os rituais ou o isolamento dos grupos sociais. Porém, se ao invés de tomarmos o discurso do “retorno à etnia” como uma “ilusão”, compreendermos que grupos de performances afro-brasileiras não precisam dar conta das teorias da etnicidade (isso cabe a nós!) para declarar sua filiação a uma “etnia

africana” ou a uma “etnia negra”, abriremos caminho para um diálogo sem hierarquias entre pesquisadores e sujeitos da pesquisa.

Com base na perspectiva de (re)tradicionalização, proponho um novo olhar sobre o sentimento nutrido pelos grupos culturais afro-brasileiros de que são os continuadores do afoxé, do samba de bumbo, do jongo, do batuque de umbigada, ou do que quer que se considere legado afro-brasileiro. Antes de qualquer coisa, devemos compreender que esses próprios sujeitos podem admitir as descontinuidades entre um passado imaginado e as criações do presente. Podem assumir suas fontes de pesquisa, sejam elas consultas aos participantes mais velhos das comunidades, a livros, a documentários, a discos raros ou até mesmo à internet! (FRANÇA, 2004). Isto é bastante claro e bem resolvido entre os grupos campineiros e, numa perspectiva mais ampla, está embutido na ideia de “resgate”: a retomada de algo que se perdeu no tempo presumindo precisamente a consulta a algumas fontes de conhecimento.

Continuamos assim admitindo que as ideias de resgate, tradição, memória são reelaborações discursivas do momento em que vivemos, contudo nos abrimos para aceitar que, longe de uma ingenuidade purista, nossos interlocutores também admitem suas reconstruções, embora os níveis de consciência sobre essa prática possam variar de pessoa para pessoa. O lema de Solano Trindade lembrado por Sinhá, “Pesquisar na Fonte e Devolver ao Público em Forma de Arte”, paira como evidência final de que essa não é uma operação secreta de construção de tradições.

Isto posto, podemos partir para as intencionalidades e operacionalizações desse processo de reconstrução de uma memória negra na cidade de Campinas, que se inicia na década de 1990 e tem tomado contornos diferenciados com o passar do tempo. Se logo no início dessa década havia um interesse na musicalidade dos sambas de bumbo, hoje em dia isto se estendeu para os batuques, bailes negros, cordões de carnaval e jongos. Não apenas as expressões musicais têm despertado interesse, mas a vida dos negros que viveram em Campinas no passado tem sido tema de projetos de pesquisa e memória encabeçados pelos grupos culturais da atualidade⁵¹.

⁵¹ Ver capítulo 6.

Como sugere o título desta tese, esse é um passado negro, uma história pouco conhecida e incômoda que se quer escancarar. Memórias que Michael Pollack (1992), chamou “subterrâneas”, ou seja, memórias marginalizadas, mantidas pelas camadas populares. Vislumbrando nelas o terreno fértil da história oral, o autor acredita que essas memórias “que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível” efetivamente “afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados.” (1989: pp. 3-15). Para Pollack, é justamente nesses momentos que as memórias subterrâneas disputam espaço e legitimidade com a “memória oficial”.

O contexto campineiro de hoje talvez não se configure exatamente como um momento de crise, apesar de alguns conflitos pontuais, registrados nos capítulos 6 e 7. Entretanto, incentivos culturais de fonte públicas e privadas – a instituição da lei 10.639, em 2003, que prevê o ensino de conteúdos relacionados à história e à cultura afro-brasileiras em todas as escolas do Brasil; os recentes movimentos contra a intolerância às religiões de matriz afro-brasileira⁵² – além da experiência coletivamente adquirida por esses grupos em seu trabalho com a cultura ao longo dos anos têm criado um cenário inédito de valorização dessas memórias na cidade.

O embate pela apropriação e afirmação de memórias marginalizadas e silenciadas é também uma disputa de afirmação identitária, um construto portanto. Mas elas só têm efeito quando estabelecem continuidades e coerências, organizando recordações, individuais e coletivas. Quando alcançam êxito, tornam-se uma espécie de lastro referencial das identidades, que reflexivamente são esquemas finais e fundamentais no processo de seleção e organização das próprias memórias.

Essa é uma noção crítica para a nossa compreensão das dinâmicas dos grupos culturais, pois nos lembra de que, por mais remodeladas que se apresentem para servirem como sinais diacríticos no presente, essas memórias não podem ser “falsas” ou aleatoriamente criadas no presente. Deve haver um fundo de “verdade” coerente e tacitamente aceito subjacente a todas as transformações. Não pense o leitor que me refiro a uma ideia de “essência”. Quero dizer que se esses traços precisam convencer enquanto

⁵² A reação a discursos intolerantes em relação às religiões de matriz africana tem ultrapassado os espaços da mídia – a exemplo da crítica ao chute na santa dado pelo pastor da Igreja Universal do Reino de Deus – e se transformado em de livros didáticos, além de fóruns em todo o Brasil. Desde 2008 foi oficializado o Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa, através da lei nº 11.635.

sinais diacríticos, ao próprio grupo e aos demais segmentos sociais com os quais interagem, devem manter uma relação com o passado, não exatamente fiel, como sabemos que é impossível, mas reconhecível.

Neste sentido, alguns autores descreveram a construção da memória como um processo coletivo. Mesmo considerando a descontinuidade no tempo, os rearranjos de cada momento histórico e as múltiplas interpretações que suscitam, o campo investigativo das memórias as percebe como espaço de acúmulo e construção de conhecimentos acerca dos próprios povos que as preservam. Memórias, compreendidas como o terreno da criação e da linguagem arbitrária de símbolos, quando orquestradas pela imaginação e esquemas de pensamento tacitamente aceitos como corretos, evocam processos interpretativos e narrativos que dão sentido a todas as dimensões da vida. Como assinala Paul Ricoeur (1994), muito mais do que uma coletânea ordenada de fatos, a memória é uma inteligência narrativa, através da qual o pensamento humano, imerso em um tempo de oscilações e lacunas, finda por consolidar-se. Organizam-se deste modo as estruturas imaginadas do tempo e do espaço, sob uma hierarquia coletivamente aceita e compartilhada.

Um dos expoentes dessa vertente teórica, Maurice Halbwachs, confere às lembranças um tratamento conceitual complexo e refinado. Fatos lembrados jamais se apresentam isolados; são de ordem relacional e envolvem outros indivíduos: nas lembranças, geralmente não estamos sós. A manifestação de memórias individuais é uma consequência da inserção delas em campos de significados de domínio coletivo. O tempo e o espaço, enquanto categorias estruturantes, são coordenados na memória a partir da negociação ente estes sujeitos.

Sendo também o terreno no qual mitos, lendas e crenças podem ser arranjados em harmonia com aquilo que se considera real, a memória revela valores e práticas ordinárias de seus atores sociais. Considerando-a como força motivadora das operações do pensamento humano, Halbwachs (1968) conclui que a memória não constitui apenas tradições ou nostalgias, mas principalmente um compêndio de saberes a respeito de tudo o que cerca o grupo social.

Isto também chama a atenção de Paul Connerton (1999), levando-o a distinguir esse compêndio como “memória social”, diferente de uma reconstrução histórica que leve em conta somente os eventos documentados numa historiografia oficial. Despojada dos rigores

e sistematizações próprios de um processo documental, a memória social é livre para incluir até mesmo acontecimentos míticos e fantasiosos, conquanto estes se relacionem e ofereçam sentido às atividades cotidianas do grupo no tempo presente. Em Connerton, a memória social é o terreno em que costumes, hábitos, valores e verdades comuns se depositam de maneira tácita.

Assim como Halbwachs, Connerton também reconhece o caráter coletivo da memória social, na qual uma coleção de eventos é escolhida e organizada por um grupo, ainda que não disponham de documentação comprovada: “A narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, e está incrustada na história dos grupos dos quais os indivíduos adquirem a sua identidade” (1999: 24). Porém dá um passo à frente na compreensão da memória social quando percebe o envolvimento dos corpos, e não apenas das narrativas, na composição das memórias. Saberes adquiridos são incorporados por meio de práticas diversas, resultando no seu conceito de hábito: “o termo hábito transmite o sentido de operatividade de uma atividade continuamente praticada e também a realidade do exercício, o efeito consolidador dos atos que se repetem” (CONNERTON, 1999:107).

Nessas práticas, estão evidentemente nutridos os afetos e cumplicidades entre os praticantes, uma vez que todos os hábitos são também disposições afetivas, formadas a partir da repetição frequente de uma série de atos específicos. Ensinando corpos e, neste sentido, construindo-os como plataformas de incorporação de conhecimentos, habilidades, disposições, regras, histórias e verdades, o hábito opera na reprodução das memórias sociais de um grupo. Em outras palavras, são esses corpos, socialmente constituídos que carregam em si as memórias sociais. A memória social seleciona os fatores mais relevantes e que não deverão jamais ser esquecidos; “todos os grupos confiam, por isso, aos automatismos corporais os valores e as categorias que querem à viva força conservar. Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória, por uma memória habitual sedimentada no corpo” (CONNERTON, 1999:117).

Connerton ressalta as cerimônias, os rituais e as comemorações como meio privilegiado da incorporação da memória social embutida nos hábitos. Articulando práticas que envolvem o corpo, as emoções e o drama coletivo, o autor encontra nelas o momento máximo da expressão das memórias sociais incorporadas. Trata-se de enunciações performativas nas quais processos rituais revisitam um conjunto de valores e de práticas de

um grupo. Comemorações assumem, em última instância, o papel de via privilegiada da transmissão das memórias inerentes aos grupos sociais (1999: 43). É por meio delas que os corpos assimilam tradições, não significando entretanto sua cristalização ou estagnação.

Nos movimentos de (re)tradicionalização dos grupos culturais de Campinas percebemos a atenção dada a esses mecanismos e a eficácia de sua utilização. Suas performances são verdadeiras incorporações dessas memórias relidas, são o modo pelo qual se quer recuperá-las. Acima de tudo, essas performances possuem uma característica comum marcante, são performances musicais. Em outras palavras, é a música, enquanto performance que em última instância envolve corpos reorganizando memórias.

Estas memórias não carregam necessariamente sentidos prático-funcionais. Quando se diz que passos de danças do Urucungos basearam-se em movimentos comuns nas rotinas de trabalho em fazendas de café, coqueirais ou lavouras de cana de açúcar, o que se quer reproduzir não é o contexto do trabalho em si, mas a memória daqueles trabalhadores negros inseridos num contexto de escravidão. Dizer, portanto, que é preciso cuidar para que esses movimentos não se percam, como fizeram Sinhá e seus companheiros do Urucungos, não se faz necessário para reproduzir aquele universo, mas para que aqueles escravizados do passado não sejam esquecidos.

A retomada dessas danças e músicas não inibe processos criativos; resultando de fato em novas performances. Há movimentos que se perdem, baques que se modificam, letras e melodias que se transformam, novos materiais sendo empregados na construção dos instrumentos e novos significados sendo atribuídos aos elementos. Nem por isto deixam de ser vistos como tradição. São, ao contrário, abertamente resignificados, constituindo-se assim como (re)tradicionalizações, não deixando contudo de pautar-se na memória da escravidão. Ao mesmo tempo, evocar essas práticas como tradições de um grupo social do passado e adotar sua performance como missão maior significa juntar-se àquele grupo. É procurar exibir tais práticas como sinais diacríticos, configurando-se assim um investimento na etnicidade. Note-se contudo a complexidade que a etnicidade ganha no contexto brasileiro: não é preciso se ater apenas ao samba de bumbo ou a outras manifestações tidas como campineiras para se tornar parte dessa história. É permitido performar maracatus, sambas de roda e cocos; é permitido apropriar-se de qualquer expressão afro-brasileira, ainda que se queira mostrar uma memória de Campinas.

Até o momento esta reflexão teórica manteve foco nos performers negros dos grupos campineiros. Mas como esta questão se estende para os que não se definem desta maneira? Como tratar grupos como o Maracatucá, cuja maior parte da composição humana difere da descrita até o momento? Ora, a retomada destas performances não implica numa restrição à cor de seus participantes: na medida em que são recriações que abraçam seus públicos lançando mão de estratégias participativas, admitem a participação de uma pluralidade humana apoiadora das mesmas causas. Este cenário multifacetado, no entanto, não está livre de conflitos. A reflexão que se segue no capítulo sete, com base na etnografia dos grupos culturais, mostra que o corpo, juntamente com suas capacidades, é agente final na legitimação de idéias sobre autenticidade e poder neste campo.

Conclusivamente, a via escolhida para a apropriação de todos esses legados musicais é retomada de sua performance. Perfazendo um momento de comunhão entre participantes desses grupos, performances carregam seus corpos e mentes num giro pela história da escravidão no Brasil. Repito que essa é uma história baseada na memória social, na qual os fatos em si importam menos do que seu processo de construção. Performances do que se reconhece como tradição são, deste modo, sinais diacríticos distinguindo um grupo de pessoas que desejam ser vistas como parte de uma história maior.

3.5 Retomando o controle do corpo

Explorando teorias para pensarmos sobre o corpo, música, resistência e tradição, busquei uma relação que nos servisse de base para pensarmos na retomada do controle do corpo transformando-o num portador da memória negra realizada no processo de (re)tradicionalização observável na cidade de Campinas. Em primeiro lugar, corpo é pensado como produzido e produtor de esquemas sociais, sendo assim lócus privilegiado para a formação de resistências, incorporação de memórias, produção de performances.

Debruçando-nos especificamente sobre os modos de operação das performances musicais, percebemos que a passagem de legados e conhecimentos é diversificada, dinâmica, envolve sentidos e afetos de seus participantes, que podem experimentar desde o desfrute do prazer proporcionado pela atividade até a busca pelas transformações, balanceando relações entre si mesmos e a comunidade. O *flow* proporcionado pelos

mecanismos repetitivos nessas performances é crítico neste sentido, pois sua continuidade permite construir e intensificar o uso de todas as partes do corpo. Se inicialmente passos, letras ou melodias têm de ser pensados para serem executados, ao longo de um certo numero de repetições, inscrevem-se na mente, nos músculos e nas vozes dos participantes articulando o corpo como um todo e levando o participante à *transcendência*. Assim essa música ensina legados e memórias, numa palestra não verbalizada dentro de uma experiência multicolorida, multisensorial e multisonora. O corpo social relembra padrões que constituem um balanço de cada interface do conhecimento e integra essas experiências dentro da rotina da comunidade. Ao mesmo tempo, esse corpo não é apenas receptáculo de experiências, mas também as promove, na medida em que constitui o motor das performances e o aparato de todas as interações que ela engendra.

Vimos também que tradições se constroem sobre sinais diacríticos que, ainda que não possam atestar a continuidade dos laços sociais entre sujeitos do presente e do passado de um grupo étnico propriamente dito, servem como base para as atuais recriações dentro de um processo de (re)tradicionalização. Ainda que sejam continuamente reelaboradas num fluído presente, vão buscar naquele “porão do passado”, organizado pela memória social, elementos para a formação de uma identidade negra.

Essas tradições nos são apresentadas como performances, espaços contínuos de recriação e coletividade. Em especial, essas são performances de música participativa que transformam performers e plateias em participantes que interagem intersubjetivamente. Construídas por corpos reflexivamente reconstruídos por elas, essas performances musicais integram e harmonizam arcabouços de memórias, experimentadas e corporificadas em cada um de seus participantes.

Concluindo, acredito que o processo de música participativa possa engendrar coletivizações lançando mão de seus mecanismos operacionais. Neste sentido, o corpo é inscrito e inscreve a memória coletiva, que pode ser reconsultada através da performance. Essa experiência musical remete invariavelmente à transcendência, por meio da repetição contínua de uma musicalidade convidativa e comunitária. Essa transcendência, em última análise, abre caminhos para um estado socializado de ativação de significados e revisão dos conhecimentos, possível apenas quando a música é de fato participativa.

Cantando, dançando e batucando a memória negra da cidade, esses sujeitos em

movimento corporificaram legados do saber e iconografias que lhes conferem apoderamento. A tradição e a memória negra podem ser compreendidas como a essência com a qual esses sujeitos se revestiram e constituíram seus corpos; o próprio “ser/estar no mundo negro”, apropriado através de um processo que pretende deslumbrar os olhos da sociedade campineira: performances coloridas, sonoras, lúdicas e fantasiosas. Contudo, não há “ser/estar no mundo” negro desprovido dos movimentos de resistência; estes lhe são inerentes. Essa resistência é, todavia, tão sagaz quanto as próprias formas de sua incorporação, simultaneamente envolvendo plateias e revisando legados, valores e verdades dos performers.

4. O significado da (re)tradicionalização em Campinas

Sob o sol de um março tipicamente quente em 2007, ao final de uma ensolarada manhã de domingo, eu virava à direita na rodovia Anhanguera, logo depois de passar o pedágio de Vinhedo, cidade vizinha a Campinas. Ali havia uma indicação para o Bairro da Capela, lugar onde se situa uma propriedade que me disseram já ter sido um quilombo. Naquela ocasião eu havia sido informada de que, do início do século passado até a década de sessenta, aquele também teria sido um espaço para encontros de famílias negras dos arredores e da cidade de Campinas. Descendentes ou não desses quilombolas, essas famílias chegavam ali para celebrações comunitárias, nas quais compartilhavam refeições e dançavam o samba de bumbo.

Ainda muito presente na memória de membros dessas famílias, hoje entre seus setenta e oitenta anos, esses sambas, também chamados por alguns de samba de roda, podiam acontecer tanto em locais comunitários como esse, como também nos terreiros das casas das pessoas. Se uma família começava a promover esses sambas, tinha de fazê-lo por sete anos consecutivos, ou corria o risco de sofrer desventuras, como nos contavam um antigo sambista de Campinas, seu Nelson Barriga, e sua irmã, Dona Neclair.

Para se fazer um bom samba de bumbo, contaram, eram importantes a caixa, chocalho e pandeiro, mas o que não podia faltar era o próprio bumbo que dá nome ao samba, um instrumento cujo diâmetro tem geralmente por volta de um metro e cuja sonoridade se pode ouvir à distância. A descrição do samba do passado não difere muito de sua performance nos dias de hoje, na qual os instrumentos da base seguem um padrão rítmico sem variações durante a performance toda, enquanto o bumbo “dialoga” com os sambadores, podendo improvisar batidas e variar a intensidade do volume. Por vezes, o bumbo pode mesmo acelerar ou desacelerar o resto da bateria, sendo essa afinal a única variação pela qual esta passa.

Esse batuque acompanha a cantoria dos pontos, breves cantigas cujos temas giram em torno dos tempos de escravidão, do trabalho na roça, do cotidiano dos antepassados, dos louvores a santos católicos e, por vezes, a orixás. Há pontos específicos para fins diversos como saudação, louvação, diversão, zombaria ou desafios entre sambadores, e ainda pontos de despedida, para encerrar o encontro, que pode durar uma tarde, um dia inteiro, ou dia e

noite. O repertório de pontos de uma comunidade tende sempre a aumentar, pois além dos seus próprios, podem aprender novos, através das visitas de sambadores de outras cidades; além disso, novos pontos podem ser criados durante uma performance.

Ainda de acordo com seu Nelson e sua irmã, a maneira como os pontos são cantados é sempre a mesma: um elemento do grupo propõe uma “demanda”, isto é, canta o ponto uma ou duas vezes, ainda sem acompanhamento de nenhum instrumento. A demanda pede sempre por uma resposta, ou seja, a repetição do ponto por todos os demais sambadores. Se o coro repetir, isto significa que a demanda foi “aceita”. Não tenho notícia de uma demanda que não tenha sido aceita, mas segundo alguns participantes do Samba da Dona Aurora, essa possibilidade existe. Uma vez apreendido, o ponto passa a ser cantado por ambos, proponente e demais sambadores, alternando-se. Estabelecido o jogo demanda/resposta, inicia-se o batuque, e a partir daí o ponto é repetido inúmeras vezes, sempre de maneira alternada.

E é também no momento da aceitação da demanda que tem início o jogo de recuo e avanço entre bumbo e o coeso grupo de sambadores: o bumbeiro avança contra o grupo, “empurrando-o” para trás, mas ele logo responde, empurrando o bumbeiro de volta. Uma explicação que ouço com frequência é a de que esses movimentos substituiriam a umbigada, proibida nas fazendas do interior paulista por sua sensualidade, passando o bumbo e o grupo de dançarinos a fazer as vezes de dois ventres se batendo. Os passos dos sambadores são sempre miúdos, arrastados. Colados entre si e ao chão, realizam a performance de um samba de trabalhadores cansados, cujo peso das obrigações pode ser amenizados mediante a sua música, sua dança e sua união. O tempo de duração de um ponto é bastante variável, mas nunca vi nenhum durar mais de dez minutos.

Já numa rua do bairro, deixando a rodovia para trás, fui dirigindo até encontrar um lugar onde pudesse pedir informação. Encontrei um posto de gasolina:

– Boa tarde, sabe me informar onde fica a rua Treze de Maio?

Confesso que ao fazer essa pergunta, esperava uma resposta do tipo “tá indo pra comunidade da D. Aurora? É logo ali...”, como se a casa tivesse batizado a rua, e como se fosse bastante conhecida entre os demais moradores do bairro. Mas ao invés disso recebi um olhar de dúvida do frentista.

– É no bairro Von Zuben – eu respondi, tentando talvez refrescar sua memória. Mas ele nunca tinha ouvido falar da comunidade. Só o que pôde fazer para me ajudar foi me dizer:

– O Von Zuben começa naquela rua ali,, me indicando o caminho que eu provavelmente deveria seguir.

“Aquele rua ali” tinha nome de data e, para minha surpresa, todas as ruas do bairro eram nomeadas por datas. Vinte de novembro:

– Sabe me informar onde é a treze de maio? – perguntei pra um transeunte na rua.

– É para aquele lado, mas não tenho certeza.

– Estou indo pra uma comunidade ex-quilombola.

– Como?

Dobrei a Quinze de Agosto, cruzei a Primeiro de Abril, pedi de novo informação numa igrejinha na Sete de Setembro, depois de já ter passado pela Três de Janeiro e pela Dez de Março umas duas vezes, e nada. As datas sequer tinham alguma ordem entre si. Encontrei outro posto. Desta vez me deram a informação certa, mas não me atrevi a perguntar sobre a comunidade ex-quilombola; estava frustrada pois esperava que fosse famosa e não queria aumentar esse sentimento de desconsolo. Assim que cai na Treze de Maio, que apenas por uma feliz coincidência tinha um local como aquele dentre as suas casas, ouvi dois velhos senhores de cerca de setenta anos conversarem comigo, seu Trovão e seu Azulão.

Seu Trovão é um belo bumbo verde e branco, de 1,20 m de raio e 1,00m de altura. Na década de 90, ele e seu companheiro, o bumbo Azulão, de dimensões um pouco menores, foram restaurados por Antônio Carlos Silva, o TC, dirigente da Casa de Cultura Tainã e Alceu Estevam, do grupo Urucungos, com apoio do Museu da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Para tanto, seguiram recomendações obtidas por meio de sua pesquisa junto aos antigos frequentadores do samba ainda vivos. Dentre eles, estão alguns familiares de Alceu, sua mãe e seu avô foram também sambadores da comunidade do Bairro da Capela. Eram amigos da falecida D. Aurora, que promovia os sambas e a quem a comunidade hoje homenageia, chamando-se hoje de Comunidade do Samba da Dona Aurora. Foi lá que, desde menino, Alceu conheceu o samba de bumbo de Trovão e Azulão. O samba da Dona Aurora, arrefecido entre as décadas de sessenta e noventa, passa atualmente por uma revitalização. Na ocasião em que pude visitá-la, a comunidade oferecia

uma série de oficinas semanais de samba de bumbo, organizadas em parceria com uma agência de promoção de eventos culturais⁵³.

Durante as oficinas, todos os participantes se envolviam na preparação de um almoço comunitário, e depois da refeição podiam tomar parte no samba, que seguia animado, apesar do calor, até o fim da tarde. A proposta principal era transmitir a tradição daqueles encontros do passado num arranjo livre de formalidades, e no qual predominasse a oralidade. Assim, desde manhã aqueles sambadores falavam de suas famílias ao cortar cebolas, cantavam pontos antigos ao desossar o frango, temperavam o arroz com alho, cebolinha e memórias dos tempos de dona Aurora. Comiam e bebiam lembrando-se das raras ocasiões em que os desafios dos pontos acabaram em briga.

Fui me dando conta da história da comunidade nesses retalhos de conversa com Alceu, com sua mãe, com seu Ramiro, um dos membros mais velhos, e com dezenas de senhoras que, cansadas do calor e do samba, vinham se sentar para trocar dois dedos de prosa, recuperar o fôlego e depois voltar para aquele aglomerado de gente que ia e voltava ao som dos bumbeiros.

Meu primeiro contato com a performance do samba de bumbo foi através dos ensaios do Urucungos que comecei a frequentar em 2005. Na década de noventa, enquanto trabalhava na recuperação de Trovão e Azulão, Alceu apresentou o samba de bumbo a esse grupo, do qual já fazia parte, e que até então mantinha exclusivamente o legado transmitido por Raquel Trindade como repertório. Enfrentando uma certa resistência – afinal Alceu era um jovem com novas propostas, o que parece ter incomodado aos mais velhos num primeiro momento – e chamando atenção para o fato de aquele tipo de samba ser “tradicionalmente campineiro”, Alceu conseguiu convencer o grupo a executá-lo. Hoje em dia, o samba de bumbo é a apresentação mais requisitada do grupo. Nos ensaios, aprendi um samba bem mais espetacularizado do que aquele que sambei em Vinhedo.

No Urucungos, para encerrar um ponto, o próprio proponente grita um sonoro “salve o ponto” ao que o coro responde levantando os braços “salve”, abrindo-se assim a deixa para que mais alguém proponha outro. Mas não era dessa maneira que se dançava ali no Samba da Dona Aurora: levantar os braços ou gritar um “salve” eram ações consideradas

⁵³ Embora hoje não façam mais parte do Urucungos, conheci estes promotores enquanto eram membros do grupo. Dentre eles está um dos jovens idealizadores do Ilús de Assuada (ver capítulo 5), Eduardo Belluzzo.

provocativas, muito comuns em duelos verbais no passado, e que portanto deveriam ser evitadas no tempo presente. Ao invés disso, depois de sambar um ponto por algum tempo, outro simplesmente era proposto quando o anterior arrefecia, sem muita exaltação.

Diferenças como essas demarcam as fronteiras entre o que se considera “tradicional” ou “folclórico” e o que se considera “parafolclórico” no universo dos grupos de cultura popular de Campinas. Associações como a comunidade da Dona Aurora são exemplos do que se considera tradicional, enquanto os grupos como Urucungos, ou Maracatucá, declaram-se parafolclóricos⁵⁴, por terem se apropriado de seus repertórios por meio da pesquisa e não por pertencerem a comunidades nas quais essas expressões culturais tivessem sido transmitidas através de gerações. Comunidades como a de Dona Aurora mantiveram suas atividades praticamente à margem de um processo de organização de movimentos negros levado adiante a partir da década de 1970. Atualmente, entretanto, esses grupos e suas manifestações vêm despertando o interesse dos que se declaram parafolclóricos que, como discutiremos a seguir, são em sua maioria fruto da efervescência causada pelos principais núcleos de movimento negro no país, entre as décadas de 1970 e 1980.

Assumindo uma linguagem lúdica, folclórica e metafórica, muitos desses agentes, especialmente a partir da década de 1990, observam nos grupos que consideram hoje tradicionais a possibilidade de manutenção de um legado cultural que lhes é caro, por razões que ainda discutiremos. Como nos mostra este episódio, um evento cultural como este demanda um grande fluxo de pessoas e envolve os participantes dos grupos de cultura popular da atualidade diretamente. No entanto, nem sempre são tão visíveis para os “de fora”, como me dei conta ao procurar o tal local do samba. Enquanto a programação das oficinas de samba de bumbo era amplamente divulgada nos ensaios e lugares frequentados

⁵⁴ No bojo das revitalizações folclóricas no Brasil, grupos que apresentavam folguedos e danças folclóricas e cujos integrantes, em sua maioria, não eram *portadores* das tradições representadas, organizando-se formal ou informalmente para aprender esse repertório através do estudo regular, passaram a ser chamados de parafolclóricos. No âmbito desta pesquisa, a cidade de Campinas, boa parte dos grupos populares se autoclassifica dessa maneira. Não é minha intenção elaborar um novo conceito do que vem a ser “folclórico” ou “parafolclórico”, nem tampouco rever definições acadêmicas sobre esses assuntos. O que pretendo é inventariar definições êmicas como essas e perceber de que maneiras seus significados são apropriados, manipulados, ou ainda resignificados nas dinâmicas desse campo.

pelos participantes dos grupos investigados nesta tese, nem frentistas e nem transeuntes do bairro Von Zuben sabiam de sua existência.

Neste capítulo, pretendo esmiuçar a formação do cenário social que mais tarde serviu de palco para a formação dos grupos de cultura afro-brasileira formados a partir do final da década de 1980, para traçar considerações a respeito do interesse que o legado tradicional vem despertando entre os envolvidos nos movimentos culturais da atualidade. Veremos que esse interesse não é fruto de um mero modismo efêmero, mas o resultado de décadas de elaboração de estratégias de continuidade do movimento negro na cidade.

4.1 Campinas e movimento negro

Anteriormente me referi à Campinas como uma cidade grande e moderna. Creio que agora tenha chegado o momento de colocar o leitor a par do que isto significa. Minha intenção não é exatamente a de apresentar em detalhes aspectos sociais, econômicos ou políticos da cidade, mas de fornecer alguns dados que justificam a maneira como eu, bem como os sujeitos desta investigação, a concebemos.

De acordo com alguns indicadores⁵⁵, em 2008, a população de Campinas foi estimada em 1.056.644 habitantes. Esse número lhe confere o status de terceira cidade mais populosa do estado de São Paulo, ficando atrás apenas de Guarulhos e da capital paulista. Campinas é o centro nervoso de uma região metropolitana constituída por 19 municípios que conta com 2.633.523 habitantes, o que a torna a nona mais populosa do Brasil. Trata-se hoje da décima primeira cidade mais rica do país, sendo responsável por 0,96% de todo o Produto Interno Bruto (PIB). Além disso, suas universidades e centros de pesquisa são responsáveis por 10% de toda a produção científica nacional, o que a coloca na posição de terceiro maior pólo de pesquisa e desenvolvimento brasileiro.

⁵⁵ - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (1 de julho de 2008). www.ibge.gov.br/. Página visitada em 11 de outubro de 2008.

- Atlas do Desenvolvimento Humano. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) (2000). www.ibge.gov.br/. Página visitada em 11 de outubro de 2008.

- Unicamp – Assessoria de Comunicação e Imprensa 17 de Junho de 2005. www.unicamp.br/unicamp/unicamp.../junho2005/ju290pag10a.html. Página visitada em 11 de outubro de 2008.

O processo de modernização e consolidação das bases estruturais na cidade ocorreu principalmente entre as décadas de 1970 e 1980. Consequentemente, nesse período, Campinas acabou por se transformar em destino de fluxos migratórios internos, ganhando a partir daí contornos demográficos que se mantém até hoje. O último censo brasileiro divulgado pelo IBGE até o momento da escrita desta tese (2000) indica que menos de 30% da população campineira se declara negra. Os espaços de habitação e socialização desse contingente foram investigados por Maria Lúcia de Souza Rangel Ricci (2003), desde o início de sua formação até o final do século XIX. Segundo a autora, a população formada por ex-escravizados e seus descendentes concentrou-se em cortiços na região central até meados do século XX, quando passou a ser sujeita a sucessivos projetos de planejamento urbano.

A partir década de 50, os habitantes dos cortiços foram remanejados para bairros então considerados periféricos, como Ponte Preta, Vila Marieta, Vila Costa e Silva, Vila Rica e São Bernardo, dentre outros. Descritas pela autora como “espaços negros”, foi nessas vizinhanças que famílias negras perfizeram laços de socialização que findaram por recriar o senso comunitário dos cortiços. Nessa época, associações civis – como clubes esportivos, salões de baile, sedes de bandas de música ou bancos financeiros e imobiliários – criadas, em sua maioria, pela própria população negra desde o início do século passado⁵⁶ pela impossibilidade de trânsito nos espaços “brancos”, foram reforçadas e multiplicadas. Esse cenário, entretanto, transformou-se novamente na década de 70 quando novos fluxos dos segmentos mais carentes da população de Campinas deslocaram-se para a região oeste, bastante conhecida como “outro lado da Anhanguera”, numa menção espacial aos bairros que, extrapolando essa rodovia que corta a cidade, constituem a atual noção de periferia pobre comum aos campineiros.

Desta maneira, embora as associações civis que reforçavam o aspecto comunitário tenham permanecido nesses “espaços negros” até sua extinção, como foi o caso de algumas, seus usuários passavam a viajar distâncias cada vez maiores para frequentá-las, visto que acompanharam esse fluxo imobiliário de clivagem de classes. O convívio nessas associações, no entanto, possibilitou a superação das distâncias espaciais; mais do que isto,

⁵⁶ Dentre elas estava a Liga Humanitária dos Homens de Cor (1915), uma espécie de serviço social que mantinha sedes em várias cidades do Brasil; a Banda dos Homens de cor (1933); dentre outras.

tornou viável a formação do movimento negro em Campinas, uma vez que perfazia as bases da sociabilização necessária para que isto ocorresse.

De acordo com Clovis Moura (1989), os movimentos negros perpassam a história do Brasil desde antes da Abolição da Escravatura em 1888. Alternando, em lugares e espaços, episódios de luta, resistência e manifestações de formas expressivas da cultura negra, tais ações de afirmação tiveram de encontrar soluções, quase sempre muito criativas e perspicazes, para subsistir em meio a conjunturas extremamente opressivas. No século XX, essas mobilizações se estenderam desde a imprensa negra⁵⁷ em São Paulo, até os primeiros movimentos políticos de caráter nacional, como a expressiva Frente Negra Brasileira (FNB). Essas formas de resistência, entretanto, eram passíveis de repressão política como de fato o foram: a FNB foi dissolvida, juntamente com todos os partidos políticos existentes na época, em função da decretação do Estado Novo por Getúlio Vargas, em 1937; o segmento de imprensa negra, por sua vez, sofreu uma paralisação geral em 1963, marcada pelo o fechamento do *Correio d'Ébano*, editado em Campinas (FERRARA, 1986). Todavia, como as formas de resistência negra não se limitam aos mecanismos expressamente políticos de ação, houve, mesmo no período de silenciamento político que seguiu até a Redemocratização, em 1945, uma expressão clara de ideais compartilhados por essa militância no Teatro Experimental do Negro fundado por Abdias Nascimento no início da década de 40, no Rio de Janeiro.

A partir da década de 50, os movimentos sociais negros iniciam um lento ciclo de rearticulação, no qual a reivindicação ideológica reassumia a forma de movimento politizado, como foi o caso da criação da Associação Cultural do Negro (ACN) em 1954, mas também mantinha os segmentos artísticos, tendo como um de seus destaques o Teatro Popular Brasileiro fundado no Rio de Janeiro por Solano Trindade em 1950. Praticamente nenhum desses movimentos resistiu à ditadura militar brasileira dos anos sessenta. Tomando como peça-chave o “mito da democracia racial”, o projeto militar empenhou-se em dirimir todas as nuances do movimento negro, e buscou estigmatizar tanto militantes quanto artistas, como meros imitadores de ativistas norte-americanos que, à mesma época, lutavam por seus direitos civis (HANCHARD, 2001).

⁵⁷ De acordo com Miriam Nicolau Ferrara (1986), tiveram destaque os jornais *O Menelick* (1915), *A Rua* (1916), *O Alfinete* (1918), *A Liberdade* (1919), *A Sentinela* (1920), *O Getulino*, *Clarim d'Alvorada* (1924) e *Correio d'Ébano* (1963, aproximadamente).

Foi somente a partir um relativo respiro político ao final da década de 70 que os movimentos negros começaram a ser retomados em boa parte das grandes cidades do Brasil. Neste contexto, influenciaram visivelmente a história dos negros de Campinas, tendo também sido reflexivamente influenciados⁵⁸. Como resultado da comunicação e da reciprocidade entre esses grupos, em 1978 foi criado o Movimento Unificado contra a Discriminação Racial (MUCDR), que, a partir do 1º congresso, realizado no Rio de Janeiro no ano seguinte, passava ser chamado de Movimento Negro Unificado (MNU), restituindo-se a partir de então o caráter nacional e unificador do movimento negro no Brasil. Até os dias atuais, na tônica desses movimentos, tanto em esferas nacionais quanto locais, têm predominado a denúncia da desigualdade e da exclusão social, fomentadas por ideologias racistas, bem como articulações de estratégias políticas que têm por objetivo conscientizar sobre essa questão e promover ações que combatam o estigma social⁵⁹.

A ação campineira neste contexto concentrou experiências militantes e artísticas passadas e contribuiu significativamente para com o movimento nacional como um todo, nos anos setenta, representada tanto por uma sucursal do M.N.U., quanto por diversos movimentos culturais. Os depoimentos colhidos junto aos colaboradores desta pesquisa apontaram unanimemente para a fluida circulação daqueles que compunham esses quadros, bem como seu trânsito pelo meio universitário, representado à época pela Universidade Estadual de Campinas e pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

No dia 13 de maio de 1973, um grupo de cerca de trinta pessoas se reuniu para rezar uma missa na Igreja de São Benedito, conforme nos relata Reginaldo Bispo, coordenador estadual do M.N.U. em São Paulo e presente naquela ocasião. A igreja escolhida, juntamente com Largo da Mãe Preta situado bem a sua frente, e em cujo centro está um monumento que concretiza esta figura materna, é conhecida na cidade como um marco

⁵⁸ Segundo a Vereadora Vânia Galvão, de Salvador, “durante o regime militar, instalado no país em 31 de março de 1964, diversos grupos do movimento negro se organizaram em todo o país. No Rio Grande do Sul, o Grupo Palmares. No interior de São Paulo, o grupo Evolução de Campinas e o Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU). Na capital paulista o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO) fundando por Abdias do Nascimento, em 1980, no seu retorno do exílio. No Rio de Janeiro o Instituto de Pesquisa de Cultura Negra (IPCN) e a Sociedade de Estudo de Cultura Negra no Brasil (SECNEB), a Sociedade de Intercâmbio Brasil África (SINBA) e o Grupo de Estudos André Rebouças. Na Bahia, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro e o Grupo de Teatro Palmares Iñaron dentre outros” (extraído do discurso da vereadora, disponível no site: <http://aurium.colivre.coop.br/VaniaGalvao/Noticia125>. Visitado em 30/09/2009).

⁵⁹ Já na década de 70, o movimento se mostraria mais uma vez versátil, com a criação do Instituto de Pesquisa e Cultura Negra (IPCN), também no Rio de Janeiro.

simbólico negro. A missa em si era um manifesto com a intenção de problematizar e debater a celebração dessa data. Logo em seguida, teve início uma reunião cujo objetivo era discutir propostas para a institucionalização do movimento negro na cidade e a possibilidade de criação de instâncias de socialização e reaproximação da comunidade negra de Campinas, que poderia ser mais unida na opinião dos então presentes. A maioria daquelas pessoas se conhecia, sendo muitas delas figuras públicas, como representantes de associações de bairro, artistas locais, diretores de clubes de futebol e de clubes recreativos, etc. Dessa reunião resultaram a reabertura do clube Cultural Machadinho e a formação do Grupo de Teatro Evolução, como nos conta Bispo.

O clube do Machadinho traz boas lembranças à maior parte das pessoas na faixa dos sessenta anos, ou mais velhas, com quem tive contato durante esta pesquisa. Criado inicialmente em 1945, a exemplo das instituições sociais voltadas para o segmento negro da população das quais falávamos anteriormente, tinha como proposta atender a uma demanda de lazer de um contingente trabalhador cujo ingresso não era permitido nas instituições “brancas” existentes. Na retomada da década de 1970, a proposta permanecia a mesma, incluindo desde atividades esportivas até a promoção de festas, shows e também dos memoráveis bailes, que hoje em dia ainda trazem brilho aos olhos de algumas senhoras ao se lembrarem da dança, da música, dos flertes e dos concursos de “Rainha do Baile”. Como nos revela Leonice Sampaio Antônio, a famosa Tia Nice do Acarajé:

D. Nice- Ah lá "no Machadinho" a gente fazia baile, fazia festa... fazia almoços... tinha a Festa do Chopp... Nós fizemos a Festa do Futebol, dos Cantores Negros... então nesse dia veio... não lembro o nome de todos... Mas eu lembro que veio Wilson Simonal... Francisco Egídio... Beбето...ô aquele outro... "Poxa"... Gilson de Souza... nós trouxemos a Escola de Samba Barroca Zona Sul... aonde teve as últimas apresentação do maior casal de porta-bandeira do Rio de Janeiro: Mocinha e Delegado. Eles vieram aqui no Clube.

Porém na década de 1970, momento em que a proibição de membros negros em associações recreativas trabalhistas já não era mais praticada, a intenção era a manutenção de um espaço de convergência da população negra, no qual tanto a recreação quanto a conscientização, principalmente através da programação cultural, fossem contempladas. Após sucessivas administrações, o clube foi perdendo essa orientação conscientizadora e

passou a focar mais a questão do lazer⁶⁰. Fechado novamente na década de 80 e quase desapropriado, o clube reabriu suas portas recentemente em 2009, com o objetivo de novamente concentrar famílias negras em torno de questões levantadas pelo movimento negro. Tal orientação atual fica bastante evidente no discurso de reabertura da instituição:

“São muitas histórias para contar, namoros, casamentos, bailes, carnavais, encontros e desencontros, uma diversidade de memórias presentes no Machadinho.

Memórias de um tempo em que os negros e negras de Campinas não tinham um local de lazer para frequentar, compraram o terreno na Chácara Árvore Grande (Vila Industrial) e o nosso Machadinho foi construído em 1945, um espaço de lazer da comunidade negra.

O Machadinho, ao longo dos anos foi sendo abandonado por nós e chegou ao ponto de ser quase desapropriado. Como desapropriar um espaço de resistência dos negros e negras de Campinas? Sobreviveu às chuvas, aos ventos e não desmoronou.

Este patrimônio não pode ficar abandonado, decidimos lutar por melhorias e começamos a reconstrução do “Machadinho” e para comemorar decidimos realizar uma feijoada com amigos/as e familiares.

Este foi o primeiro passo, fizemos uma feijoada maravilhosa, e como destacou nosso companheiro João Cícero, “a feijoada ontem alimentou nosso antepassado no dia de luta para sobrevivência, hoje comida para abertura, para levantarmos o Machadinho, um quilombo de resistência, de nosso povo Parabéns as mulheres e homens que doou seu dia para comunidade”.

Parabéns a todos e todas que contribuíram e é com este espírito de alegria que compartilhamos com vocês nossas conquistas e lutas.

Realizamos a feijoada no dia 16 de agosto de 2009, com muita cerveja, caipirinha, refrigerante e uma feijoada deliciosa, ou seja, uma das melhores feijoadas de Campinas. Alguns vieram rever e conhecer o novo Machadinho, além de contar as suas histórias.

O pagode alegrou a nossa tarde e o Jongo Dito Ribeiro encerrou a festa, “com um abraço dado de bom coração e mais que uma benção, é mais que uma benção”.

⁶⁰ Segundo alguns depoimentos, perto do fechamento de suas portas na década de 80, a programação do clube já havia se descaracterizado, dando espaço para festas em que ao ritmo de funk e pagode, jovens passaram a ter atitudes violentas e provocar pancadarias, até que as atividades foram suspensas pela polícia e o clube ficou abandonado.

Os nossos irmãos e irmãs de Angola e Congo estavam presentes e prestigiaram nossa festa.

Agradecemos todas e todos que de alguma forma, contribuíram para realização deste evento e aqueles que participaram.

Gunzo, (Paz)”.⁶¹

Já o grupo de teatro Evolução reuniu pessoas com ou sem formação teatral, que desenvolviam tarefas múltiplas, desde a atuação e criação dos espetáculos, até sua produção e promoção. As peças de seu repertório tinham sempre o tom da denúncia das condições de desigualdade, exclusão e preconceito sofridos pela população negra, constando dentre elas *História do Samba*, *Sinfonia Negra*, *O Príncipe Poeta*, *Gangazumba*, *Encontro com Deus*, dentre outras. Todas essas peças eram autorais e desenvolvidas a partir de um processo de criação coletiva. Em sua trajetória, que basicamente compreendeu a década de 1970, o grupo tinha como público muitas cidades do interior e do litoral do estado, investindo na criação de movimentos político-cultuais locais. Como nos relata Natanel dos Santos, que chegou a fazer parte da companhia:

... tem uma cidadezinha aqui, indo pra aqui, Capivari. E lá os negros cortavam cana, sabe? E morava assim sobre o morro. Nós fomos fazer lá Sinfonia Negra. Ó, o coro vai automaticamente. Nós fomos fazer lá Sinfonia Negra. E... duzentos e cinquenta, a trezentas pessoas dentro dum galpão, no meio dum canavial. Soltamos a voz. Soltamos os tambores, Os negros não foram trabalhar mais. O exercito veio atrás de nós. Nós saímos de lá, pegamos um trem ... meia noite, fomos parar não sei em que lugar. Comendo espiga de milho pro mato. Embora. Então, é... a nossa história, ela é uma história que... nós trabalhamos pra conscientizar, pra mudar, pra dar... dar informação.

Ao final da década de 1970, houve uma cisão no grupo, o que não dirimiu a continuidade do movimento negro em Campinas, no entanto. O relato de Bispo é reforçado por outras vozes⁶² que admitem que aquele foi, na verdade, o momento em que as duas correntes, a política e a cultural, passaram a ser seguidas separadamente, em associações que se definiam como orientadas por uma ou por outra.

⁶¹Comentário postado no dia 21/09/2009 no blog <http://beneditocarlosmachado.blogspot.com/2009/09/reabertura-do-machadinho-64-anos-de.html?showComment=1254955995350#c179707121789430803>, Consultado em 07/10/2009.

⁶² Como as de D. Leonice Sampaio Antonio (Tia Nice do Acarajé), Antônio Carlos Silva (TC), Lumumba, Jonas Lemos e Jorge Mateus, sendo os quatro últimos diretamente ligados ao teatro.

Apesar disso, a interação entre as duas frentes nunca foi interrompida, sendo frequentes os eventos em que todos os grupos eram convidados a participar – como o Festival Comunitário Negro Zumbi, realizado na cidade desde 1978 e a Semana da Cultura Negra, produzida anualmente desde 1973 – e sendo também bastante comum o fluxo de pessoas entre eles. Desta maneira, seguindo a tendência nacional do final da década de 1970, foi criado o M.N.U. em Campinas, que embora seguisse a trajetória de um típico movimento político, dialogando constantemente com as correntes de esquerda, foi apoiado por seguidores dos grupos de cultura também responsáveis por sua estruturação. Nas palavras de Bispo, o M.N.U. se posicionava “... contra a violência policial, contra a opressão, contra o capitalismo...”. Na outra ponta, o Grupo Evolução seguiu com uma proposta musical/teatral, dando também bastante ênfase ao sentido comunitário de suas reuniões, ensaios e performances.

Provavelmente em 1984 um outro grupo, o Afoxé Ilê Ogum surge compartilhando essa mesma proposta, mesclada também a um contexto espiritualizado que valorizava as manifestações da religiosidade africana, bem ao modo dos blocos de afoxé baianos. Sobre sua formação como um bloco independente dos fomentos para escolas de samba bancadas pela prefeitura, nos conta uma das integrantes, Cleuza Silva⁶³:

Nós montamos aqui na cidade de Campinas o Afoxé Ilê-Ogum, fomos a Salvador, fiz o levantamento de estudo do Afoxé, o Paulo Antônio foi também, o Carlindo e tudo mais. O governo municipal não queria que tivesse o Afoxé, não tinha nem começado em São Paulo, não entendiam, achavam que era macumba ou... aquela coisa toda. Em oitenta e cinco, a gente consegue de fato sair como bloco. Nós saímos em oitenta e cinco, oitenta e seis, oitenta e sete... cinco anos seguidos, cinco anos ganhando em primeiro lugar, nós viramos "hors-concours", eles queriam que a gente virasse bloco de carnaval... esquema da prefeitura, a gente se negava... nós então optamos pelo Ilê Ogum, enquanto houvesse ajuda para manter.⁶⁴

Como nos explica o mestre de Capoeira de Angola Marcos Simplício, que também participou do movimento, esse afoxé era dedicado ao orixá Ogum e contava com a benção

⁶³ Cleuza Aparecia Silva é uma das dirigentes da Casa Laudelina de Campos Melo, uma organização civil sem fins lucrativos, com sede no centro de Campinas e que atua conjuntamente dentro do movimento de mulheres negras e do movimento negro, fundada em 1989. A Casa Laudelina desde então vem apoiando especialmente a mulheres negras, na defesa de seus direitos de cidadania incentivando sua integração no mercado de trabalho e na sociedade civil.

⁶⁴ Entrevista gentilmente cedida pelo Laboratório de História Oral do Centro de Memória da Unicamp.

de Dona Alice, a mãe de santo de um terreiro de candomblé localizado na Vila da Boa Vista, zona noroeste de Campinas. A função dela era zelar espiritualmente pelo grupo, tanto para o sucesso de seus cortejos de rua, quanto para o bom andamento dos ensaios e da própria vida cotidiana da comunidade. Embora nem todos os que faziam parte do bloco tivessem de professar uma religião de matriz africana, ao menos os dirigentes deviam fazê-lo. Como disse o mestre “ na eleição do Afoxé, era jogado os búzios pra saber... se [uma pessoa] podia ou não podia estar assumindo a presidência”.

De acordo com depoimentos de outras pessoas que conheceram ou fizeram parte do Ilê Ogum, os cortejos do bloco enchiam as ruas, do centro ou de bairros, na época ou fora do carnaval⁶⁵. Entoavam cantigas de candomblé e, em seus figurinos, homenageavam aos orixás, Ogum em especial. A instrumentação ficava por conta de atabaques, agogôs, afoxés e xequerês, que imprimiam à dança de rua o mesmo ritmo dos terreiros. Os pontos puxados em solo eram logo respondidos pelo resto do grupo e eram entoados até o final de sua passagem, constando nesse repertório tanto canções próprias quanto do bloco baiano Ilê Aiyê. Rigorosamente, antes das saídas, reuniam-se num breve ritual religioso, para que tudo corresse bem.

Para além da performance, o Afoxé Ilê Ogum primava pelo desenvolvimento de um senso comunitário, organizando seus membros em uma espécie de cooperativa, como lembrou Simplício:

‘Vamos comprar arroz’. Então invés de ir naquele supermercado lá, então você vai direto... compra vários sacos de arroz e aí... é dividido... Você paga mais em conta. Em vez de por exemplo ir... na quitanda, comprar verdura... compra direto na Ceasa, ou seja, compra os engradados todos e aí... distribui. Então o objetivo da gente era esse... montar o Bloco e ter... essa coletividade... dentro do Bloco, como a gente tinha essa questão da cooperativa, a gente já tinha o pensamento da seguinte maneira: de ter... como se fosse, um cursinho, onde... quem... não sabe ler nem escrever... possa... aprender, e quem... tinha condições... poder prestar um vestibular.

Na história das associações, formadas a partir da década de 1970 em Campinas, percebemos o quanto movimentos politizados e culturais mantinham-se imbricados num

⁶⁵ Embora não esperasse apoio da prefeitura, era frequentemente chamado pela organização do carnaval de rua de Campinas, performando um desfile à parte durante as festividades.

cenário onde prevalecia uma juventude negra cheia de ideais. No bloco de Afoxé, não foi diferente. Tanto seus líderes fizeram parte da formação do M.N.U. e do diretório do PT em Campinas, quanto o M.N.U. mandava representantes para o bloco, em sinal de colaboração.

Segundo vários testemunhos, as formas de recrutamento eram diferenciadas entre os três grupos, embora, a princípio, todos admitissem qualquer pessoa interessada. Era, no entanto, preciso atender aos interesses de cada um, fosse essa militância política ou atuação dramática. Neste sentido, o Afoxé Ilê Ogum parecia ser o mais aberto, por concentrar múltiplas funções e por engendrar uma performance explicitamente participativa. Reunindo características que se disseminaram entre os grupos de cultura popular de hoje contemplados por esta tese, esse grupo foi de fato o mais numeroso até então, agregando, não apenas os membros ou ex-membros dos outros, mas também a todos aqueles que, negros ou não, sentiam-se parte de uma comunidade negra mais ampla, na qual se incluíam músicos da cidade ou estudantes e professores universitários, por exemplo.

Entre as décadas de 1970 e 1980, o cenário composto por essas três associações referenciais seria enriquecido por outros grupos performáticos, especialmente teatrais amadores⁶⁶. Dentre eles, havia tanto os que teriam sido iniciados com uma proposta de propagação do universo negro e suas problemáticas, quanto aqueles que teriam convergido para essa tendência, passando a recrutar atores negros e a executar repertórios que tratassem dessas temáticas específicas preferencialmente.

Assim, companhias como o Miroberfran⁶⁷, o Savurú⁶⁸, ou a Companhia de teatro de Celso Palmas⁶⁹ e também atores locais que viriam a se consagrar profissionalmente no

⁶⁶ Vale lembrar que esse também foi o momento da organização de associações teatrais de Campinas, e da criação de outras companhias de teatro como o Grupo Transa, o Teatro Estudantil de Campinas (TEC) a Companhia Teatral Cenart, ativa até hoje, e da criação da FECANTA – Federação Brasileira de Teatro Amador.

⁶⁷ Dirigido respectivamente por José Carlos Nogueira Müller, Roberto Bonifácio e Francisco Leme da Silva, o MIROBERFRAN possuía inicialmente uma proposta artística amadora que procurava contemplar várias vertentes teatrais, reorientando suas performances em função das pautas dos movimentos negros com o passar dos anos, segundo ex-integrantes do grupo e pessoas que acompanharam sua trajetória. Assim foram incorporadas danças, canções, dentre outras formas expressivas consideradas africanas. Provavelmente o grupo existiu e atuou entre 1976 e 1982.

⁶⁸ De acordo com Benê Moraes, diretor do Savurú, a trupe foi institucionalizada em 1979, com uma proposta de teatro popular/negro, posteriormente bastante influenciada pela bagagem cultural de Raquel Trindade, que teria despertado maior interesse pelas danças do repertório afro-brasileiro. O grupo teria interrompido suas atividades a partir de 1988. Isto se deu provavelmente ao fato de muitos terem se envolvido em outros projetos, incluindo a participação no Urucungos, Puítas e Quijêngues. O Savurú ressurgiu mais tarde na década de 1980, num período em que o Urucungos estava em “férias”, segundo alguns ex-membros. Desde

panorama nacional, como o ator Benedito Irivaldo de Souza, mais conhecido como Vado⁷⁰, incluíam em seu repertório manifestações culturais como cantos e danças africanas, criavam roteiros ou buscavam por peças que retratassem essas questões. Este foi o caso de um famoso monólogo, *Navio Negreiro*, baseado na adaptação do poema *Tragédia no Mar (O Navio Negreiro)* de Castro Alves, encenada por Vado desde 1971 até os dias atuais.

Ainda que nem todas essas instituições tenham perdurado até a década de 1980, formaram uma malha social composta por diferenciados pontos de convergência – clube esportivo e recreativo, movimento militante, companhias de teatro amador e grupos de dança e teatro popular – que permitiam simultaneamente a agregação e a circularidade de pessoas com interesses em comum, e tornavam o fluxo de ideias, acontecimentos, comportamentos e afetos extremamente dinâmico e multidirecionado. Dada a natureza federativa de algumas dessas associações – a exemplo do M.N.U. – ou a proposta de diálogo em âmbito nacional – como era o caso de muitos dos grupos culturais – há dentre os envolvidos, nas associações culturais de hoje, quem defenda a ideia de que os movimentos campineiros tenham incitado movimentos negros conhecidos nacionalmente. Convicto disto, Natanael do Santos nos conta sobre o grupo Evolução:

Chegamos a ir pro Rio, pra Bahia... o vovô do Ilê. O Olodum nasce da nossa cabeça... São os que estão aqui, estão vivos, que fizemos essa história... nós fomos a mola mestre dessas manifestações. Só que aí, aí começou a agregar pessoas que tinha... não tinha visão cultural. Tinha visão política... E aí, começou a enfraquecer. Porque os nossos líderes, as pessoas das cidades todas começaram a sair a candidatos, a dividir... aí eu cai fora.

Essa convicção também está presente na narrativa de Roberto Bonifácio, ex-integrante do Miroberfran e diretor artístico do Urucungos:

então, o grupo tem dado seguimento às suas atividades mantendo seus ensaios na Casa de Cultura da Vila Padre Anchieta um espaço cedido pela prefeitura de Campinas.

⁶⁹ Celso Palmas foi um diretor bem conhecido entre meus entrevistados e que se manteve ativo em variadas direções teatrais até os anos 1990. Chegou também a candidatar-se ao cargo de vereador em algumas campanhas, sem contudo, ter sido eleito. Hoje em dia concentra-se em seu trabalho como funcionário público da prefeitura de Campinas.

⁷⁰ Iniciando sua carreira em 1969, o ator foi logo convidado a integrar o elenco das novelas da TV Record. Posteriormente fez pequenas participações em novelas globais e atuou ainda na primeira versão de “O Sítio do Picapau Amarelo”, interpretando o Tio Barnabé. Atuou ainda no cinema tendo participado do famoso musical Hair. Fonte: <http://vadonavionegreiro.blogspot.com/2009/02/vado-em-uma-de-suas-interpretacoes.html>.

... eu não posso garantir isso, mas acho que... os movimentos culturais da Bahia... os blocos afros... eles tomaram uma posição de... auto afirmação. De falar: “Somo artistas! Somo os negros! Tamo aí! Tamo na rua! Vamos dar a nossa cara aí!” Entendeu? Por conta da cidade de Campinas ter essa influencia..., eu vi muito o povo dizer isso aí... e... eu acredito nisso... porque... o Movimento negro tinha uma atuação muito grande. O M.N.U... tinha um pessoal, que... viajava muito, que ia pro Rio, ia pra Bahia, ia pra São Paulo... e tinha uma liderança... muito forte. E o movimento artístico, também tinha. Então o Afoxé Ilê Ogum... Ele surgiu numa época... que também eu não lembro como é que tava na Bahia... O Olodum é de oitenta... poxa! O Afoxé Ilê Ogum é da década de oitenta...

E falando do grupo teatral que ele próprio dirigiu:

E... então essa influência... no Brasil... por exemplo: o Miroberfran. A gente conseguiu participar de um projeto, chamado Projeto Zumbi, lá em São Paulo, que... Olodum tava lá... o Gilberto Gil tava lá... as grandes expressões artísticas de negritudes... de referencia, o pessoal tava lá. E a gente também tava. Entendeu? A gente conseguia chegar... depois teve um Projeto Zumbi que foi legal, fazia a peça do Chico Rei... e o Valter Lima Junior tava lá... O povo de Campinas tem credibilidade... influência... movimento negro cultural, político... Então por isso que eu acho que justifica [falar] desse poder de decisão, dessa influência. Essa influencia lá em Salvador... no Rio de Janeiro... São Paulo...

Uma última instância de fluxo dos jovens que se envolviam com o movimento negro nesse período eram os ambientes frequentados por estudantes envolvidos em movimentos estudantis, que incluíam diretórios acadêmicos e diretórios da Juventude Socialista, sedes de Comunidades de Base, e até mesmo bares onde normalmente se reuniam, no centro da cidade. Desse conglomerado saíram muitos militantes da Central Sindical e do Partido dos Trabalhadores em Campinas. Não é de se estranhar portanto que muitas pessoas se conhecessem, ao menos de vista, e em algum momento acabassem trabalhando juntas em algum projeto social, fosse ele de natureza cultural, socialista, pró-negra ou sindicalista. Encontros curiosos como o de Zuleika Minussi Carneiro, que por muito tempo envolveu-se na militância de esquerda, tendo também estado à frente de Centros de Educação Popular⁷¹

⁷¹ “O CEDAP Centro de Educação e Assessoria Popular, é uma organização não-governamental (ONG), fundada em 1987. Tem como propósito apoiar e assessorar os movimentos populares e lideranças comunitárias de Campinas e região, na luta pelo processo de redemocratização da sociedade brasileira. Consolidou-se como centro de referência na formação de lideranças em bairros periféricos e no trabalho com a juventude, buscando a prevenção aos riscos sociais, principalmente à AIDS, à gravidez na adolescência e às drogas, estimulando a cultura de paz e a cidadania. Atualmente, o CEDAP conta com uma equipe profissional

(CEDAP) em Campinas, com Alceu Estevam e Roberto Bonifácio, o Boni, diretores do Urucungos, e com TC, diretor da Casa de Cultura Tainã, foram possíveis nesta época, dada essa intensa circulação de pessoas. Como ela mesma nos conta:

Sentava pra tomar uma cerveja, chegava um Boni... chegava um não sei que, não sei que... aí chegava ... sei lá... daí o TC por exemplo, era um cara mais velho que a gente... mais velho do que o Alceu... então assim... eram referências... eram a minha turma. Embora eu andasse com ela há pouco tempo... tinha uma coisa em comum... a gente tava ou no Movimento Estudantil, ou no Movimento Partidário, ou Movimento Cultural... ou o Movimento sei lá o que... e o grande mote desses movimentos era a democratização do País. Através da cultura, através do que era... no meu ponto de vista ... a reconstrução da democracia no país. Isso foi anos oitenta e noventa. Acho que de formas diferentes, né? Mas, anos oitenta, o Movimento Estudantil era bastante forte.

Ocupados com as atividades de suas próprias associações e também engrossando o contingente que ocupara as ruas em atos políticos que mobilizaram o país, como as greves gerais, e o movimento de “diretas já”, dentre outras reivindicações, essa então juventude negra também recebia o respaldo de agremiações de esquerda diversas, como sugere o depoimento de Cleuza da Silva:

Aí vem a coisa da fundação, fundamos o MNU (Movimento Negro Unificado) em setenta e oito e já setenta e nove, oitenta, com as greves vem a discussão da Central Única dos Trabalhadores, que era muito similar porque discutia o movimento negro. Quando nasce o MNU, a ideia era um pouco isso, a gente ter um espaço amplo onde todo mundo podia trocar, intercambiar e ter uma intervenção mais nacional. Acabar um pouco com essas fragmentações. A Central Única dos Trabalhadores veio um pouco também com essa ideia, de tentar unir os trabalhadores de um modo geral. Então eu pego o MNU, a CUT, logo em seguida sai o PT e mesmo sendo da Convergência, nós vamos pro PT. Só que quando a Convergência acaba, saindo o PT eu já não estava mais na Convergência, já tinha ficado só no PT.⁷²

Em meio a essa agitação no cenário político e cultural, um terceiro plano ganhava visibilidade no meio da década de 1980: as religiões de matriz africana. Foi nessa época que a Festa da Lavagem em Campinas começou a ser articulada por duas mães de santo na

composta por administradores, psicólogos, assistentes sociais e educadores sociais, responsáveis pelo trabalho político-pedagógico, técnico e administrativo.” Extraído de : <http://www.cedap.org.br/> em 26/10/09.

⁷² Ver nota 63.

cidade, Mãe Corajacy (Antônia Lima Duarte) e Mãe Dango (Eunice de Souza), com o objetivo de levar o candomblé para a rua, como é feito em Salvador, na Lavagem do Bonfim. Um ato de preconceito ao candomblé, cometido contra mãe Dango, teria impulsionado a iniciativa em 1985. Na época, ela cumpria obrigações do candomblé e trabalhava como varredora de rua. Por baixo do uniforme laranja de gari, vestia roupas brancas, mijelogs (fios de contas) no pescoço e na cabeça careca o ojá (lenço branco) por baixo do chapéu. Segundo ela mesma relata, em certo dia daquele ano foi agredida física e verbalmente com palavras como “bruxa” e “feiticeira” por um homem, enquanto varria o Largo da Catedral. A humilhação foi revertida em grande mobilização entre terreiros de candomblé e umbanda de Campinas, que a partir do ano seguinte começaram a se reunir para lavar as escadarias todas as manhãs de Sábados de Aleluia, após uma difícil reunião com Dom Gilberto Pereira Lopes, bispo da Arquidiocese de Campinas. Até hoje, as portas da Catedral Metropolitana de Campinas se mantêm fechadas. As autoridades da Igreja Católica local se posicionam com respeito e não interferem. O evento, que faz parte do calendário oficial cultural de Campinas desde 1997, divide-se em três momentos: o cultural, com as danças, música, adereços e figurinos; o de resistência, em que são passadas informações sobre a própria identidade do candomblé; e por fim, o ato de fé ou de unidade.

Ao final da década de 1980, especialmente em 1988, ano de centenário da abolição, Campinas assistia à integração das mais variadas instâncias em prol da celebração, divulgação, reconstruções e apropriações do acontecimento histórico. Natanael dos Santos nos coloca suas impressões:

Oitenta e oito foi um ano que... que as atividades negras em Campinas, sabe deu um ‘boom’. Por quê? Porque era o ano da Abolição... e... o Centenário, né? Então isso possibilitou vários eventos. Todo mundo queria fazer, todo mundo financiou... todo mundo tem dinheiro... muito legal, essa época aí.

Neste sentido, Campinas se sintonizava com o panorama nacional observado ao final da década de 1980, especialmente o período que se seguiu após a Constituição de 1988, em que avanços alcançados através das lutas institucionais dos movimentos afro-brasileiros associam-se a um nível de aceitação inédito por parte da sociedade de um modo geral. Essa nova atitude abriu caminhos para a participação da militância negra na política brasileira

(SANTANA, 1998), embora essa ainda fosse bastante recalcada. Posteriormente, na década de 1990, a questão racial entraria finalmente para a pauta das discussões das centrais sindicais.

4.2 Legados e Tradições dos Tempos de Escravidão: uma história paralela

A história de Campinas e seu desenvolvimento estão relacionadas à história da escravidão no Brasil. Numa breve exposição sobre esse assunto, podemos observar que no início do século XVIII, o local onde está hoje situada a cidade tornou-se passagem obrigatória das Missões dos Bandeirantes que se dirigiam aos centros de mineração do ouro no interior do sudeste do país. Um século mais tarde, o povoamento – então chamado Vila São Carlos – foi se desenvolvendo até que, em 1842, foi elevado à categoria de cidade com o nome de Campinas

O fértil solo de terra roxa em conjunto com o clima da região despertaram interesse agrícola desde meados do século XVIII: Campinas tornou-se então um proeminente centro produtor que acompanhou o final do ciclo da cana-de-açúcar e em seguida sediou expansivas lavouras de café. A economia cafeeira desse período foi em grande parte responsável pelo impulso de desenvolvimento da cidade, que então já concentrava um grande contingente de trabalhadores escravizados, empregados em plantações e em atividades produtivas rurais.

O célebre livro do professor Amaral Lapa, “A cidade: os Cantos e os Antros” (1995), pode ser considerado uma obra de referência no que diz respeito à historiografia social de Campinas. Num recorte temporal que enfoca a segunda metade do século XIX, o autor nos oferece elementos para compreender a cidade como um lugar de contradições: tanto se contrapunham as benesses da modernidade que o capital cafeeiro era capaz trazer com uma rígida mentalidade senhorial da “burguesia cafeeira”, quanto saltava aos olhos a tremenda desigualdade social entre os que tinham acesso a bens, que constavam na lista dos mais valorizados no mundo, e uma massa miserável de escravizados, ex-escravizados e trabalhadores.

O estudo de Cristiany Miranda Rocha (2004) sobre o cotidiano das famílias escravas de Campinas nos provê informações importantes, não apenas para o entendimento da vida

dessas pessoas, mas também para clarificar aspectos que perduraram por muito tempo na experiência das famílias negras campineiras, ainda que não possamos afirmar que toda a população negra da cidade descenda unicamente daqueles escravizados.

Diferente dos escravizados empregados no ciclo do açúcar, majoritariamente africanos, o contingente escravo do ciclo do café era essencialmente crioulo, em função da proibição do tráfico internacional em 1850. A demanda das fazendas de Campinas teve de ser suprida com tráfico interno que, a exemplo do tráfico internacional, incidia majoritariamente sobre homens jovens e saudáveis, que eram então separados de suas famílias, estabelecidas principalmente nas fazendas do nordeste do país. A adaptação ao novo cativeiro nem sempre era um processo simples. Muitos fugiam, suicidavam-se, assassinavam seus senhores e outros escravizados. As violentas represálias contra essas ações logo perfizeram a pecha da cidade de lugar inóspito para o convívio dos escravizados que, em 1872, já somavam 14.000 – a maior população cativa do país na época (ROCHA, 2004).

Mas a autora também encontrou casos em que as adaptações foram bem sucedidas, valendo-se de mecanismos de criação de parentesco rituais, como casamentos e apadrinhamentos, através dos quais um novo senso de comunidade era reconstruído e vivenciado. Os laços de parentesco dos escravizados de uma fazenda poderiam, por exemplo, tornar todos parentes ou agregados de uma única família⁷³.

Foi ao final do século XIX, em função do plantio de café e da construção da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, que Campinas entrou para o ranking das maiores cidades do Brasil. O perfil agrário da economia só viria a se modificar com a crise de 1930, assumindo uma característica mais voltada para indústria e serviços. O processo de urbanização em Campinas, no pensamento de Ricci (2003), caracterizou-se pela acomodação de uma estrutura agrária patriarcal, escravocrata e latifundiária em seu cerne organizacional. Assim, as bases socializadoras da dominação do antigo sistema econômico não se desfizeram com o afloramento da economia moderna. Ações visando ao controle da sociedade branca sobre a população negra foram uma constante, tornando a circulação de negros livres pelas ruas da aristocrática Campinas de século XIX alvo tanto do temor de uma insurreição, quanto de intolerância e preconceito.

⁷³ Ver também Slennes (1999).

Grande parte da população escrava deslocou-se então das senzalas, no interior das fazendas, para o centro, formando cortiços. As novas moradias negras rapidamente ganharam a fama de lugares infectos, nos quais residia gente de má fé, dada ao jogo, ao crime, aos prazeres mundanos, à devassidão, ao álcool e a todos os demais vícios. Não foram poucos os documentos reunidos pela autora nos quais as “pessoas de bem” da cidade pediam a remoção daqueles moradores da área central.

Não apenas essa reação de rechaço às áreas ocupadas pela população negra, mas principalmente a posterior designação dos bairros para onde acabou sendo transferida, são fortes indicadores do que Ricci percebe como “ideologia do branqueamento”⁷⁴, nutrida na cidade lado a lado com os movimentos de afirmação negra. Tal conflito, que acompanhou o crescimento da cidade, persiste num contexto geral no qual bases materiais e sociais de dominação burguesa reúnem esforços para determinar a organização da sociedade, dos espaços sociais. Entretanto, a manutenção dessa ordem não foi e continua não sendo uma tarefa simples⁷⁵, especialmente em se tratando de uma resistência tão multifacetada como o movimento negro, tanto em Campinas como em todo o país.

Em sua obra sobre a produção musical de Campinas nos tempos do império, Lenita Nogueira (2001) interessou-se pelas expressões da cultura popular na cidade durante o século XIX, dentre as quais dividiam espaço o samba e o cateretê. De acordo com os relatos da autora, esse samba, diferentemente de outras regiões do país nas quais se usavam instrumentos como a flauta e a viola, se fazia com zabumbas, atabaques, tamborins, caixas, pandeiros e tambores⁷⁶. Valendo-se de crônicas sobre o período, a autora percebe o quanto sambas e batuques eram, até mesmo após a abolição da escravatura, performances essencialmente negras e distanciadas do ambiente da casa grande das fazendas ou das casas da cidade: antes acontecia nas matas, tocados por homens e dançados majoritariamente por mulheres. Tratava-se de uma dança circular, na qual do meio da roda, “o cantor dava uma umbigada tirando uma moça pra dançar, que sacudia as ancas e agitava um lenço branco” (NOGUEIRA, 2001: 250).

Os documentos reunidos por Nogueira para a compreensão dessas práticas indicam a

⁷⁴ Sobre este assunto Renato Ortiz (1994), Lília Schuartz (1988, 1993) e tantos outros já dissertaram.

⁷⁵ Sobre a performance da manutenção do poder, ver James Scott (1990).

⁷⁶ O uso da viola restringia-se mais à performance dos cateretês, em geral presentes nas comemorações beneditinas e também nos folguedos de Sto Antonio, São Pedro e São João. Comparando essa manifestação ao samba, a autora se dá conta de que ela era bem mais urbana e doméstica.

presença do jogo de demandas e respostas, no qual cada sambador propunha seu ponto, podendo este ser repetido ou complementado pelo coro dos demais. Através da cantoria desses pontos, sambadores podiam também dialogar uns com os outros, cumprimentando-se, flertando-se, desafiando-se, enfim, comunicando uma diversidade de mensagens. Para tanto, fazia-se sempre o uso da linguagem figurada que tão bem caracteriza esse cantar, como estratégia de dissimulação de conteúdos que poderiam se tornar ameaçadores se ouvidos por seus senhores, como fugas ou maledicências. A possibilidade de improviso e resposta desses pontos podiam prolongar o samba noite adentro.

Algumas hipóteses configuram possíveis teorias para o surgimento dessa manifestação. Para a professora Olga Rodrigues de Moraes von Simson⁷⁷, a manifestação estaria na bagagem dos escravizados trazidos do nordeste, especialmente representada pelo samba de roda, bastante difundida por toda a região nordestina, e do qual a umbigada era uma prática constitutiva. Atenta para as performances do jongo no sudeste do país, a professora acredita que o samba no interior de São Paulo tenha assimilado e dosado essas duas expressões, criando-se então um contexto no qual a fusão entre elas parece uma possibilidade plausível. Já a tese de mestrado de Marcelo Manzatti (2005) examina a projeção desse samba no rumo dos bandeirantes: ao longo do rio Tietê (atualmente margeado pela Rodovia Castelo Branco na maior parte de seu percurso), no caminho de Goiás (hoje a Rodovia Anhangüera) e no caminho de Mato Grosso (atual Rodovia Washington Luís).

Ao invés de pensar numa única possibilidade estilística, podemos levar em conta as inúmeras variações já observadas território paulista adentro, e assim ter em vista não “o samba” mas “os sambas” no interior do estado. Afinal é admitindo este pluralismo que Manzatti nos apresenta as várias facetas dessa expressão cultural, designada ora como samba de roda, ora como samba de bumbo, ora como samba-lenço, ou ainda como samba rural, por intelectuais que as investigaram nos anos 30, como Mário de Andrade e Mário Wagner da Silva, dentre outros. Atendo-se especificamente às denominações êmicas dessas manifestações, que a princípio são sempre chamadas de “batuques”, o autor se dá conta de que época e localidade fazem toda a diferença na memória daqueles que acompanharam de

⁷⁷ Palestra musicada – apresentação com o grupo de samba Cupinzeiro, enfocando o tema “Memória do Samba Paulista”. 2005.

perto essas performances, surgindo daí termos como “samba”, “samba campineiro”, “samba antigo”, “samba de terreiro”, “samba de umbigada”, “samba caipira”, “samba lenço”, “samba de Pirapora”, ou “samba paulista”.

Em sua descrição das primeiras performances, tanto nas senzalas quanto nos terreiros, está presente a dança sincronizada pela batida grave de grandes tambores, semelhantes aos utilizados em rodas de jongo, cavados a fogo nos troncos de árvores e recobertos com couro de animais. Mais tarde Manzatti se dá conta da inserção de outro instrumento, muito mais leve, portanto portátil, e de grande efeito plástico: o bumbo. Tendo em vista o largo uso desse instrumento na trajetória musical ibérica, o autor nos sugere a possibilidade de uma resignificação desse aparato pelos agentes performadores do samba:

O Bumbo é importante, também, não só por sua presença curiosa, que ainda precisa ser explicada do ponto de vista histórico, uma vez que representou o abandono dos tradicionais tambores de tronco, realizando uma passagem com muitas implicações para a própria timbrística da música a ser realizada, mas principalmente, porque é ele quem conduz toda a rítmica da manifestação, além de centralizar, como um magneto, todos os outros instrumentos e participantes da roda, que a ele se dirigem para iniciar ou interromper uma música. Alguns sambistas atribuem ao Bumbo forças religiosas ou sobrenaturais, relação idêntica à construída com os atabaques nos cultos afro-brasileiros e, antes disso, com todos os tambores mestres das danças afro-brasileiras ancestrais. (MANZATTI, p. 20: 2005).

A presença desse grande bumbo, para von Simson, no entanto, revela mais do que uma preferência estética: antes materializaria o que James Scott (1990) chamou de Artes da Resistência:

A repressão às formas de divertimento negro foram tão presentes na Campinas do início do século XX, que os grupos de sambadores, para continuar realizando suas noites 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. Sendo a umbigada encarada pelos senhores como uma prática licenciosa e carregada de sensualidade, deixaram de praticá-la, não havendo mais o encontro dos corpos

dos dançarinos, pois o que acontece no samba de bumbo é o encontro da sambadeira com o bumbo, que é posicionado à frente do corpo do tocador. (Simson 2008:7).

Para a autora, a estratégia de continuidade teria sido tão bem sucedida, que o samba fora até mesmo permitido por alguns senhores de escravizados, sendo requisitado em datas especiais, como aniversários, festas de família e celebrações religiosas. Embora a ideia de que essa aproximação da casa grande tenha sido fruto de uma permissão e não de uma conquista, levando-nos a crer que se tratava de uma concessão permeada pelo apreço do exótico, não podemos nos esquecer que a aceitação dessas condições faz parte do jogo de sobrevivência daqueles que não têm o direito de lutar em pé de igualdade em uma dada estrutura social de dominação. Desse modo, a sensualidade daquele samba era evidente para os que o experimentavam “de dentro”, sem contudo, atentar à moral dos que o observavam “de fora”.

A nossa proposta, baseada tanto em documentos reunidos em arquivos⁷⁸ quanto em depoimentos no tempo presente, de pessoas que relembram suas próprias histórias, as de seus pais e de seus avós, contraria a ideia de substituição dos tambores de tronco pelo bumbo, mas admite a possibilidade de convivência entre ambas as formas de instrumentação tanto nos rituais quanto nas festividades da população negra desde o século XIX até os dias atuais.

Essa convivência explica por que Nogueira (2001) se deparou com uma descrição tão segregativa e camuflada do samba de umbigada, possível apenas no meio da mata. Sendo essa a forma considerada mais lasciva e temerosa de samba, pois alguns pontos eram encantados, deixou de ser performance pública, permitindo apenas a presença de negros e realizada longe dos olhos dos brancos. O samba de bumbo por sua vez moldava-se às exigências de uma manifestação pública, constituindo assim um trunfo na astuta estratégia de continuidade de uma expressão cultural negra.

Provavelmente essa é a chave para a compreensão da ambivalência em se chamar ora samba de bumbo, ora samba de roda, aos sambas que se faziam em reuniões de famílias negras na década de 1960. Como nos mostra esta fala de Marcos Simplício, nos encontros desse período mais recente, as duas manifestações tinham seu lugar, pois eram partes

⁷⁸ Junto ao Centro de Memória da Unicamp.

complementares de uma história contínua:

Tem primeiro... o Samba de Roda... O que é o Samba de Roda? É um samba de terreiro, um samba de caboclo... que... antes das manifestações, por exemplo do terreiro, onde acontecia algo: “Hoje... é dia de caboclo”, então... vai ter festa de caboclo, vai ter então... o samba... não era, por exemplo esse chamado Samba de Bumbo. O Samba de Bumbo ele começou a ser, por causa... da proibição. Aí por causa da proibição que se tornou o Samba de Bumbo, e... por que? Porque ... no Samba de Roda , o que a turma conhece também... é o Samba de Umbigada. Então os senhores, eles proibiram a questão dessa manifestação porque era uma dança muito sexual, que dava umbigada. O que aconteceu? O negro sempre dava um jeito de estar mantendo a sua manifestação, NE, sua cultura, fez da seguinte maneira: Bom, tava fazendo o forró aqui, ele começa a fazer e coloca... o instrumento na frente. Só que daí o que ocorreu? O bumbo, se torna o sexo do homem.

A sensualidade do samba de bumbo, como relata Simplício, não deixou de existir. Na década de 1930, observando os festivais de Pirapora do Bom Jesus, para onde até hoje rumam anualmente bumbeiros de todo o estado, Mário de Andrade também se deu conta da “sublime coreografia sexual do par que se formou de repente no centro da dança coletiva”. Referindo-se ao vai-e-vem típico do samba de bumbo performado pelo par “um tocador, um negrão esplendido e uma pretinha nova, de boa doçura que vem pela primeira vez sambando em frente dele... e que entusiasmou o negrão”, emite sua opinião: “Nunca senti maior sensação artística de sexualidade, que diante daquele par cujo contacto físico era no entanto realizado através dum grande bumbo”. Nas memórias das senhoras de hoje, os tempos de juventude estão vívidos nas narrativas da sedução de suas próprias performances. Como se lembra dona Irene:

É a gente tinha que dançar e ir encima do bumbeiro. Ele ia pra traz a gente ia pra frente empurrando pra traz e pra frente... na verdade mais pessoas velhas que participava... geralmente casadas, né? Então era uma coisa mais reservada porque... mulheres casadas... o marido tava junto e... a gente cantava... inclusive, meu marido não gostava quando eu cantava. Eu não podia nem pensar em entrar. Era muito bom, mas era muito ciumento, sabe? Então ele não gostava que eu cantava ponto. Quando eu cantava, que tinha de dançar, e o bumbo ia pra cima, ele ficava muito bravo. Então, eu era retraída nesse ponto... É tinha que dançar, rodar e jogar a saia em cima do bumbo, você cantava e jogava a saia e parece que cê tava tirando... tava convidando ele pra entrar na roda, né? Então você estaria convidando o cara do bumbo, a entrar na roda porque você jogava a saia nele, né?

O divertimento, contudo, não era o único motivo para que se reunissem pessoas para um samba. Festejando os mais diversos eventos, esses sambas também perfaziam rituais religiosos, bastante caracterizados pelas formas populares de catolicismo, nos quais eram reverenciados São João, São Benedito, Nossa Senhora Aparecida, Bom Jesus ou Nossa Senhora do Rosário. Numa conversa entre Alceu Estevam, dona Neclair e seu irmão, o sambista Nelson Barriga, essa questão fica evidente:

Neclair – Aqui... aqui na minha casa... a minha mãe fez samba de roda... [dirigindo-se a Alceu Estevam] o seu avô [Ernesto Estevam] vinha tocar aqui, bumbo, aquele seu Ernesto. Festa de ano, festa junina, festa de São João, levantava mastro... tanto que depois da reza tinha o samba de roda.

Alceu – Qual mastro que era ?

Neclair – Era festa de... dia de São João. Festa de São João... umas três bandeiras, né? São João, Santo Antonio e São Pedro. É o que tinha. E tinha os bailes.

Nelson – Naquele tempo tinha aquele negócio, pra você fazer um negócio tinha sete ano...

Enquanto as memórias de dona Irene nos remetem a um sítio nas proximidades do Bairro do Taquaral, as memórias de seu Nelson e dona Neclair têm seu lugar na área urbana, mais propriamente num cortiço. Isto nos permite pensar numa Campinas retalhada por áreas urbanas e rurais relativamente próximas, onde havia famílias convivendo em terrenos vizinhos ou mesmo comunitários, o que facilitava a organização e o convite para as festividades.

Antigos cronistas campineiros nos informam acerca dos lugares urbanos onde os sambas eram comuns no início do século XIX, como a região em torno do Cemitério da Saudade e junto a um córrego que cortava a atual Avenida Moraes Salles, de onde falam seu Nelson e dona Neclair. Dando-se conta da continuidade dessas manifestações na vida dos cortiços, Lenita Nogueira deflagra o preconceito do qual eram alvo, mesclando-se entre as opiniões dos campineiros a ideia de que aquilo se tratava de “vadiagem”, com o medo das mandingas e dos trabalhos nas encruzilhadas (NOGUEIRA, 2001: 253). Uma descrição de Júlio Mariano (1976, *apud* NOGUEIRA, 2001) nos dá uma ideia sobre como deveria ser esta convivência :

Lá fora, no terreiro coletivo do cortiço, as mulheres já não mexiam só as cadeiras. Balanceavam o corpo todo, rebolando. Dando passinhos miúdos, iam e vinham na cadência, no tombo gostoso daquele samba...Samba, malícia, escandalosas gargalhadas, espavitação de gente moça, enquanto da boca de uma tia velha se ouviam ralhos, mas antes em voz amolecida, de quem ralhando já está perdoando: ‘Que semodices de oceis! Credo!’

A partir do final do século XIX e primeiras décadas do século XX, Campinas viu nascerem seus redutos do samba nos bairros Cambuí, Ponte Preta, Vila Marieta e São Bernardo, nos quais a maioria dos habitantes era negra. Já nas primeiras décadas do século XX, uma nova forma de samba ganhava força no Rio de Janeiro, grandemente influenciada pelas marchinhas de carnaval difundidas por uma incipiente indústria do rádio: bailes e cordões de carnaval. O samba no interior de São Paulo, contudo, ia se constituindo com características próprias. Jongos, sambas de bumbo, batuques e samba de roda, como também as excursões esquematizadas anualmente para Pirapora do Bom Jesus, foram fatores importante nas marcas estilísticas do samba paulista, como nos sugere Olga von Simson (2008).

Isto, contudo, não decretava o fim dos sambas de roda ou sambas de bumbo em Campinas. Muitas vezes eram as mesmas comunidades as responsáveis pela organização de todas essas manifestações culturais, como nos mostram vários depoimentos. Esses depoimentos também sugerem a manutenção de espaços de criação e socialização até meados da década de 1960, tendo tornado-se esparsas e raras suas manifestações depois dessa época.

4.3 De volta a 1988 – um campo fértil para os processos de (re)tradiconalização em Campinas

Como nos informou o depoimento de Natanael dos Santos anteriormente, 1988 foi realmente um ano especial na história de Campinas por rememorar a abolição da escravidão no Brasil. Contudo, esse ano talvez tivesse passado em branco se não fosse o alto grau de articulação e mobilização social da comunidade negra, responsável pela organização de eventos de peso na ocasião. Relembrando aqueles em cuja organização esteve diretamente envolvido naquele ano:

É... o Coral Maria das Neves Baltazar⁷⁹,... nós fizemos alguns eventos juntos. Os maiores eventos que eu considero que eu consegui fazer aqui em Campinas, foi trazer a Orquestra Sinfônica com o Maestro Benito... o coral... é... com bateria de uma Escola de Samba, e... uma Mãe de Santo chamada Mãe Dango⁸⁰.

O evento mencionado por Natanael é uma pequena amostra da interconectividade social nesse meio. Nesse ano e no seguinte, novos acontecimentos agitariam ainda mais a comunidade negra de Campinas: a chegada da folclorista Raquel Trindade e o início da Casa de Cultura Tainã. A rápida projeção desses acontecimentos na experiência social da comunidade é o que de fato demonstra a força e eficiência de suas inter-relações.

Levando-se em consideração a fluidez com que as notícias sobre movimentos negros de outras regiões do país chegavam a Campinas, percebemos que nomes de artistas, dramaturgos, poetas, líderes comunitários, cantores ou escritores negros, que despontavam no cenário nacional, eram bem conhecidos da comunidade negra campineira. Isto tornava os nomes de Solano Trindade e de sua filha Raquel bastante popularizados. Desta maneira, o curso de extensão que a folclorista, filha do “poeta negro”, oferecia naquele ano tornou-se logo uma coqueluche. Assim nos relata Benê Morais:

Eu sabia... o Boni e o Alceu sabiam. Eu sabia por causa do Solano Trindade que eu sempre fui fascinado pelas coisas dele... Mas eu sabia da Raquel por causa disso, por causa do movimento lá do Embu...

Num tempo em que não se falava em internet no Brasil e sem divulgação em outros meios de comunicação em massa, a não ser por um jornal de circulação interna da Unicamp, a comunidade tinha ciência de que o curso estava sendo oferecido, como nos mostram alguns depoimentos:

Não teve divulgação. A divulgação foi feita de boca a boca. Por exemplo, a gente militava no Movimento Negro. Então quem era do assim do “mitiê” quem era da pegada ficava sabendo... Não foi assim carta aberta... não saiu

⁷⁹ Uma família negra bastante conhecida no meio artístico por sua formação coral, além de outras iniciativas musicais, e da qual despontou o ramo Ribeiro, que tem como membros a família de Alessandra Ribeiro, líder do Jongô Dito Ribeiro

⁸⁰ A ialorixá Mãe Dango está até hoje à frente de um dos centros de Candomblé mais famosos de Campinas, localizado já nas proximidades do município de Sumaré.

no jornal... A gente, por exemplo, eu já fazia teatro, já tinha já alguns anos de teatro... então era mais fácil estar ligado no movimento.

Alceu Estevam

Primeira vez que eu ouvi falar na Raquel Trindade foi na Unicamp. E tem amigos meus que iam muito em baile... ah bailes... baile de gala... Tudo isso. Eu... Participava mais dessas coisas... E tinha amigos meus que já conhecia Solano Trindade. Eles iam no teatro. O Solano Trindade já veio no Teatro Municipal aqui em Campinas. Aquele que derrubou. Mas eles iam assistir. Amiga minha que não é do grupo, ela falou que chegou a ir assistir peças...

Rosária Antônio - Sinhá

Pensando nas experiências anteriores a 1988, o que podemos concluir é que a comunidade negra da cidade ansiava por aprender o que Raquel Trindade tinha a ensinar, ainda que o legado trazido em sua bagagem não fosse exatamente um legado campineiro. Ainda assim, as tradições contempladas em seus cursos perfaziam um conjunto expressivo das várias manifestações germinadas em solos brasileiros que testemunham os anos de escravidão, resistência, disputas e negociações entre senhores e escravizados. Há, na história de cada peça desse repertório, um capítulo da história do negro no Brasil, que, por meio das oficinas, eram narrados, cantados, dançados e vivenciados na performance, que por fim integrava corpos, mentes e afetos em uma nova experiência de incorporação da memória.

Numa experiência parecida com a do Afoxé Ilê Ogum, por promover o processo inclusivo na performance de um legado tradicional, o sucesso da iniciativa de Raquel, tanto do curso quanto das ramificações provenientes e ativas até hoje, possivelmente não foi consequência apenas ao conteúdo do repertório, mas também ao momento em que foi oferecido. Naquele momento, experiências sociais integrativas já haviam construído uma comunidade com um desejo forte de unir-se em torno de uma nova proposta. E talvez a grande novidade tenha sido a variedade das danças e a espetacularidade daquele conjunto de expressões culturais. Aquele foi o momento da descoberta de repertórios de danças dramáticas de todo o país, até então desconhecidos da maioria da comunidade negra de Campinas. Como nos conta Benê Moraes:

Benê – Agora o que teve... eu falo assim que o Savurú, na realidade, ele teve duas fases... Antes da Raquel e após a Raquel.

Érica – Após a Raquel?

Benê – Então, ele sofre as influencias todas da Raquel, né? Que a gente

pesquisava, trabalhava... que não foi só o Savurú. Acho que o grupo que o Jaça tinha na época, né? Porque a Raquel quando ela vem dar aula na Unicamp, ela... dá uma mudada na cidade, nos grupos que faziam cultura popular, na cidade. Ela dá uma mudada. Então, tem toda essa influencia. Aí você começa a fazer dança... depois, nasceu vários espetáculos de dança... que nem esse trabalho que nós ta fazendo, nós estamos pegando... algumas danças.....no espetáculo... que tem muita dança da Raquel que é dança nas raiz afro-brasileira.

Conhecendo as referências de seus saberes, essencialmente influenciados pelo folclore e pelo teatro de revista negro vivenciados por seus pais, podemos entender melhor a fórmula desses espetáculos. Quando se fala em uma roda de jongo, ou uma roda de samba, logo se pensa em uma festa, em que a performance se estende noite adentro. As peças ensinadas por Raquel, no entanto, são pequenas demonstrações dessa prática: uma performance de dois ou três minutos, no qual uma roda dançante para, estática, a cada vez que um ponto é declamado, retornando ao movimento quando ele é encerrado, repetindo-se essa cena mais quatro ou cinco vezes é o suficiente para que se componha o Jongo Mineiro.

A dança dos movimentos grandiosos dos braços estendidos, a preocupação com a beleza do figurino, a declamação de pontos em verso para o público, mesmo que improvisados, fazem da performance dessas peças uma prática muito mais técnica e artística do que as expressões do jongo ou do samba de roda citadas anteriormente. Com exceção do Maracatu, diferenciam-se também dos cotejos de rua do Afoxé Ilê Ogum, sendo principalmente pensadas para o palco. A fórmula disseminada por Raquel permitia aos participantes estrelar em performances cativantes e multicoloridas, e por que não pensar que lograva num processo de valorização de uma autoestima historicamente dilacerada? O depoimento de Rosária Antônia, a Sinhá, é bastante sugestivos:

É que eu não sabia quanto que nós tinha de valor... e... como se diz... a gente era até meio... discriminado como você... sabe e... quanta coisa boa que tem porque, eu acho que nós somos tudo igual, né? Mas, tem muita raiz, muita coisa que os escravo deixou. Que hoje eu fico pensando 'Meu Deus! Quanta coisa bonita! Que valor!'.

O próprio processo de escolha dos alunos da oficina, que inicialmente priorizou a comunidade negra, já prenunciava um processo de valorização social. Mas perceberem-se como receptores por dever e direito de uma riqueza imaterial como a disseminada por

Raquel foi o que afinal revolucionou a maneira de se pensar o movimento negro em Campinas, num processo que só tem se desenvolvido e se tornado mais complexo até os dias de hoje.

Na outra ponta, num bairro periférico da zona oeste de Campinas, a Vila Castelo Branco, outro movimento mobilizava a comunidade negra, a fundação da Casa de Cultura Tainã. Liderado por Antonio Carlos Santos Silva, TC – um dos fundadores do teatro Evolução – e dona Antônia Frutuosa Felisbino – a dona Toninha – uma famosa liderança comunitária local falecida em 1993 – a associação cristalizava um processo de mobilização popular independente de programas sociais do governo.

Buscando a articulação entre a performance musical dos tambores de aço, que haviam fascinado TC na década de 70, inclusão social e arte-educação desde 1989, a Casa vem lançando programas voltados para a comunidade de maneira autônoma, até o início dos anos 2000, como veremos nos próximos capítulos. A proposta de casa de cultura consolidou-se ao longo dos anos, concentrando-se também nas áreas de saúde e inclusão digital.

A proposta de democratização da cultura, oferecida a centenas de usuários moradores da região, incluía também a manutenção da cultura popular, visível na formação de seus blocos de maracatu e nas pesquisas sobre o samba de bumbo, e na prática de manifestações populares, como a folia de reis ou as rodas de samba. A parceria entre a Casa de Cultura Tainã e os outros grupos culturais existentes em Campinas na época manteve-se durante toda a sua trajetória, pois para além da assistência social, esse núcleo primava pelos intercâmbios culturais, possíveis não apenas na cidade, como também em todo o país e no exterior. Para a Tainã a experiência negra transcendia os limites nacionais, tanto que suas primeiras referências culturais foram os tambores de aço e o raegge.

A partir desses dois núcleos – Urucungos e Tainã – como veremos nos próximos capítulos, formaram-se muitos outros grupos com a mesma proposta de pesquisa de tradições afro-brasileiras, diferenciando-se no entanto na maneira de apropriação desses repertórios e de apresentação de suas performances. Entretanto, o lema de Solano Trindade “pesquisar na fonte e devolver ao povo em forma de arte” parece ter se tornado o mandamento dos grupos campineiros. O que mais tarde se convencionou chamar de parafolcórico, tanto na literatura acadêmica quanto entre os agentes das performances

populares, não parece um termo pejorativo sob essa perspectiva, sendo de fato admitido com bastante naturalidade por muitos grupos campineiros, salvo algumas exceções.

É portanto para esses “parafolclóricos” que a pesquisa junto às ditas comunidades tradicionais, como é o exemplo da comunidade da D. Aurora, reveste-se de sentido. Tais comunidades são agora “fontes” de conhecimento para esses grupos, que vêm buscando, principalmente através da performance, apropriar-se de um legado cultural que leva à valorização social. Concluindo, a partir das experiências do grupo Urucungos e da Casa de Cultura Tainã, a comunidade negra de Campinas aprendeu uma nova estratégia de resistência à depreciação social sofrida ao longo do processo de formação da sociedade brasileira, por meio de processos de incorporação da memória da história dos negros no Brasil viabilizados pela performance.

5. Um pouco mais sobre os Grupos de Cultura Popular de Campinas

Este capítulo explora um pouco mais a fundo históricos e experiências cotidianas de cada grupo investigado nesta pesquisa⁸¹. Após uma breve descrição do modo pelo qual iniciaram suas atividades, o leitor poderá observar, de maneira comparativa, aspectos como dinâmicas de ensaio, critérios de recrutamento, objetivos e apropriações de repertório, informações sobre os participantes, experiências de interação com o público, dentre outros.

Ao colher depoimentos sobre como cada um desses grupos se formou, percebi narrativas sedimentadas e não sedimentadas. Num grupo como o Urucungos, mais antigo, há uniformidade nos depoimentos – se numa ponta, os membros mais velhos já estabeleceram acordos sobre seu passado, tendo chegado a um denominador comum, na outra, os novos membros acostumaram-se à homogeneidade dos discursos, reproduzindo-o sem questionamento. O mesmo não acontece, por exemplo, com as narrativas sobre a fundação do Maracatucá, bem mais recente. No curto espaço de sua existência, negociações sobre seu “passado mítico” (SCHECHNER, 1985) ainda não foram concluídas, sendo esta uma discussão que até o momento apresenta conflitos. Já no caso do Jongo Dito Ribeiro, apesar de ser uma organização recente, observamos um passado bastante atrelado à história de vida da líder, Alessandra Ribeiro e de sua família. Durante todo o período da pesquisa junto a esse grupo, não encontrei quem discordasse de sua narrativa. Ao contrário, muitos dos participantes do jongo me recomendavam ir conversar com ela sobre os momentos iniciais da associação, ainda que fossem capazes de se lembrar de toda a história detalhadamente. O discurso da líder, em outras palavras confere legitimidade à narrativa dessa fundação.

Cabem aqui as reflexões de Marilena Chauí (2004) quando se refere à narração pública dos feitos do passado como uma resolução imaginária para tensões, conflitos e contradições para os quais não foram encontradas respostas. O emprego de narrativas busca estabelecer um vínculo com o passado como origem que não cessa, mantendo-se eternamente presente. Em outras palavras, o mito fundador provê um repertório inicial de

⁸¹ Cabe a ressalva de que tendo esta pesquisa sido realizada em tempo e espaços delimitados, refere-se à vida desses grupos em um momento específico de suas trajetórias. Mudanças em todos os planos dessas dinâmicas ocorrem todos os dias, podendo as informações que o leitor acessa agora não mais fazer sentido ou mesmo existir.

representações da realidade em cada etapa da formação histórica de uma organização social, sendo reorganizado em sua hierarquia e em seu sentido pela adição de novos aspectos ao significado original, podendo repetir-se indefinidamente⁸². Essas histórias, por conseguinte, foram moldadas pela relação de cada grupo com seus espaços, reflexivamente transformados por suas presenças e agências.

Já no tempo presente, vemos que ensaios e encontros são espaços de experimentação e socialização de regras de convívio nessas comunidades. É nesses espaços que a música contribui para que os participantes vivenciem momentaneamente valores e verdades, sob a regência organizada e eficaz da prática musical. Além disso, a exigência de engajamento e continuidade de seus participantes intensifica o envolvimento de indivíduos com diferentes passados, experiências ou classes sociais, na medida em que todos precisam trabalhar juntos para que se chegue a um resultado final, perfazendo assim memoráveis instâncias de afeto e entusiasmo⁸³. Muito além da competência técnica, é treinado um saber generalizado acerca de outros aspectos associados à atividade, incluindo o conhecimento de comportamentos apropriados e desapropriados, o reconhecimento das hierarquias, a aceitação de responsabilidades, o lugar da descontração e o da seriedade. Ensaios são investimentos de tempo, disposição e muitas vezes dinheiro que não necessariamente resultam em compensação material, mas em prazer e sentimento de pertença a uma comunidade.

Faço apenas uma ressalva em relação à etnografia diferenciada da Casa de Cultura Tainã, que justamente pelo fato de ser uma casa de cultura e não um grupo de performance, nem sempre apresenta os mesmos aspectos dos demais. O que esta investigação procurou privilegiar foi a atuação desse centro de cultura e seu papel nos processos de mobilização da comunidade negra de Campinas, além de aspectos institucionais. Ao contrário dos demais grupos, as dinâmicas da Casa de Cultura Tainã não são dadas a conhecer apenas pelos encontros voltados para a prática de repertórios expressivos e demandaria uma etnografia da instituição.

⁸² Ver também Schechner, 1985.

⁸³ Ver: Suzel Reily (2002, 2010), Lave e Wenger (1991), Lee Higgins (2007), Holton (2001), citados no capítulo 4.

5.1 O Caminho das Estrelas

Entre 1989 e 1990, a Prefeitura de Campinas (SP) fomentou a criação de Casas de Cultura espalhadas por várias regiões da cidade, sendo cinco delas diretamente ligadas à administração municipal e outras nove mantendo administração autônoma. Desta experiência, apenas a Casa de Cultura Tainã se manteve até os dias atuais, graças à versatilidade e mobilidade de sua equipe diretora, encabeçada por Antonio Carlos Santos Silva, o TC. Na década de setenta, o líder fora Militante do Movimento Negro, tendo sido um dos fundadores do teatro Evolução, já apresentado no primeiro capítulo desta tese. Este talvez tenha sido um diferencial em relação às demais casas de cultura fundadas à época, já que a experiência do Teatro Evolução encontrou continuidade nessa casa, buscando manter-se independente de fomentos públicos e desdobrando-se em soluções criativas para uma série de percalços. Como descreve TC:

O Evolução era uma Tainã nômade. Não tinha um lugar. A nossa base era Campinas, a sede única que a gente já teve, na minha casa... imagina, uma coisa que nasceu no começo dos anos 70 e acabou no final dos anos 70... e até hoje tem correspondência que chega nesse endereço. A Escola de Samba Rosas de Prata que foi campeã esse ano... nasceu ali. A casa também abrigou a Sede da Rosas de Prata. Eu fiz parte da fundação da Escola. E a Tainã é consequência de tudo isso. Porque na verdade, foi um espaço onde a gente conseguiu a atuação permanente. O problema da questão do negro no Brasil a gente continua discutindo isso. Mas, potencializou a arte como instrumento de senso de direção e de questionamento mesmo assim. Da realidade do negro no Brasil.

A Tainã, fundada a partir da iniciativa conjunta de dona Antônia Frutuosa Felisbino, a Toninha – uma famosa liderança comunitária local falecida em 1993 – e TC, teve seu nome escolhido através de um concurso, significando “caminho das estrelas” em tupi-guarani. A relação entre os dois e o começo da Casa Tainã foram, na prática, mediados pela possibilidade da formação de uma orquestra de tambores de aço, aproveitando a experiência prévia de TC com o toque e produção desses instrumentos. Assim me contou TC:

TC – Ela [Toninha] falou: “eu já sei o que você quer”. Ela correu e comprou um tambor pra mim, pra começar a construir aqui...

Érica – Ela foi comprar um tambor? Ela sabia que o tambor tinha que ser de aço, foi lá e comprou?

TC – Comprou um tambor novinho... sei lá aonde e falou assim: “ ah você não queria fazer aquele instrumento? Eu arrumei um tambor pra você começar a fazer”.

Érica – Foi como ela te seduziu.

TC – Ela me amarrou aqui com isso. Aí nasceu a Tainã. Que eram essas pessoas se achegando e imediatamente eu fui elencando essas pessoas e, aí poetas, e aí editando um livro, já um ano de idade já de história da Tainã, a gente já tinha publicado um livro de poesias com vários autores da comunidade, que tava o Aloísio Jeremias que foi fundador da Escola de Samba Rosas de Prata, também deu aula de desenho e pintura. E a Beatriz Amorim, que também gostava de poesia, então a partir dela, ela fazia aula de violão comigo, e falou da experiência dela em Guarulhos, um Clube de Poetas lá, e aí já virou uma coisa...

O espaço ocupado pela casa de cultura atualmente teve de ser “conquistado”, como afirmam seus colaboradores, para se tornar o que é hoje. Inicialmente, o espaço concedido pela prefeitura era o antigo depósito de materiais escolares da empresa Cobal, localizado no bairro popular vila padre Manoel da Nóbrega. Apresentando várias falhas estruturais e difícil acesso, o prédio limitava a visibilidade da instituição, tornando-se necessária uma mudança física de lugar. Sete anos mais tarde, após uma série de protestos e reivindicações junto à administração do município, a Tainã conseguiu a concessão de um clube comunitário, com cerca de 8,5 mil metros quadrados, localizado entre a vila Padre Manoel da Nóbrega e o bairro vizinho, a Vila Castelo Branco. Firmava-se então uma entidade cultural cujo foco abrangia as zonas oeste e noroeste de Campinas, áreas que por sua vez constituem “o outro lado da Anhanguera”, onde habita praticamente metade da população da cidade. A essa altura, o alcance da casa de cultura já se estendia para cerca de 450 crianças e adolescentes, além de outras 1.350 pessoas através de atividades específicas como oficinas e apresentações, segundo informações de imprensa⁸⁴.

Sendo os recursos iniciais escassos e inconstantes, a Casa Tainã estabeleceu parcerias com outras instâncias públicas, como o Ministério da Cultura, instituições privadas, e até mesmo bancos. Naquele início da década de 2000, seus representantes marcaram presença no programa de Orçamento Participativo do governo municipal, então petista, conseguindo novamente fundos da prefeitura para que a reforma do espaço do clube fosse iniciada.

⁸⁴ Correio Popular – Metrópole – Campinas, 14 de abril de 2.000.

Problemas com a empresa de construção que vencera a licitação para pôr em prática o projeto começaram a surgir, deixando para trás, depois de um ano de reformas, um prédio inacabado – sem pisos, sem portas e com um teto sob risco de desabamento. Juntando novamente esforços e também buscando fomentos culturais, a casa teve êxito em concluir a reforma, resultando no espaço inaugurado em 2005. Desde então, a Casa Tainã vem remodelado e adaptando sua área construída de acordo com os projetos e atividades em execução.

Em seus trabalhos, a Casa vem seguindo a orientação de inserir a comunidade em processos de formação de cidadania, que vão desde a conscientização de seus direitos até o usufruto de bens culturais. Hoje contam com uma biblioteca, atividades para pessoas da terceira idade, laboratórios de acesso a computadores e internet através de software livre, banco comunitário de preservativos, e muitas oficinas oferecidas tanto pelos seus associados quanto pelos diversos artistas e folcloristas do Brasil e do mundo que por ali vêm passando desde a fundação. Há uma preocupação clara com a construção de uma identidade negra, através da recuperação da memória social da vida nos bairros negros de Campinas, e de suas expressões culturais. Além disso, conforme me explicou um dos professores de música da Casa, Davi Fantinatti, a Tainã funciona como uma “plataforma cultural”. Gente de todo o mundo, trazendo consigo uma diversidade de saberes, vem passando por ali ao longo de mais de duas décadas de existência, oferecendo oficinas, cursos, palestras, etc⁸⁵.

A idealização e a própria trajetória da associação estão imbricadas com o processo através do qual TC construiu e consolidou sua própria identidade negra, processo este mediado por seu contato com a performance dos tambores de aço. Provavelmente em 1978, TC tomou contato com a orquestra de tambores de aço “Atlantic Symphony”, da Guiana, que passava pelo Brasil⁸⁶.

Esse convívio foi decisivo na idealização de um projeto que contemplasse performances de tradição negra, e que viria a florescer num futuro não muito distante. Na década de oitenta, TC residia na cidade de São Paulo, onde fazia parte de uma banda de reggae chamada Zion. Em 1989, dona Toninha pediu que retornasse à Campinas para dar

⁸⁵ Ver fotografia 1.

⁸⁶ Ver fotografia 2.

aulas de violão para jovens em um projeto cultural que ela tentava iniciar nas imediações da Vila Castelo Branco. O passo seguinte da líder comunitária foi a compra de um tambor de gasolina para que TC construísse o primeiro tambor de aço de um projeto musical que viria a atingir centenas de crianças e adolescentes.

Por meio de um rebuscado e lento trabalho artesanal, outros galões, com capacidade para 100 ou 200 litros de produtos químicos, começaram a ser marretados, amassados, aquecidos, e depois martelados novamente, produzindo relevos que soavam notas musicais e reproduziam timbres de diferentes instrumentos – como violino, violoncelo ou baixo. A orquestra formada a partir de dois tambores – o “piano” para solo e a “guitarra” para acompanhamento – e acrescida de quantos músicos e instrumentos mais houvesse disponíveis, foi ganhando corpo a cada ano⁸⁷.

Apenas em 2003, com incentivo da Lei Rouanet, a orquestra comunitária conseguiu o patrocínio da companhia de Abastecimento e Saneamento de Campinas (SANASA) para adquirir mais cinco tambores. A última aquisição foi feita em 2007, quando a orquestra da escola de St. Xaviers, de Trinidad Tobago, visitou Campinas, promovendo oficinas, apresentações e doando mais 18 tambores. Contando ainda com maracás, tambores de tronco, agogôs e canto, a orquestra hoje reúne cerca de trinta jovens. De acordo com TC, essa orquestra foi o que garantiu a sobrevivência da casa quando não contavam com apoio público ou privado, explicando assim o êxito da Tainã em seu autossustentar ao longo desses vinte anos.

Também no ano de 2003, a Casa começou a sediar os ensaios do Bloco de Maracatu Nação Nagô, uma iniciativa que reuniu várias entidades e grupos culturais na cidade, colocando-os em evidência e trazendo novos participantes para todos. Dentre os grupos culturais estavam presentes o Urucungos, o Savurú, e o Tambor Menino da cidade de Americana⁸⁸, mas havia também alunos e professores do Cursinho Popular Hebert de Souza⁸⁹, além de habitantes e agentes culturais do parque Oziel, bairro formado a partir da maior invasão da América Latina. Todas as loas cantadas nesse cortejo vinham do

⁸⁷ Ver fotografia 3.

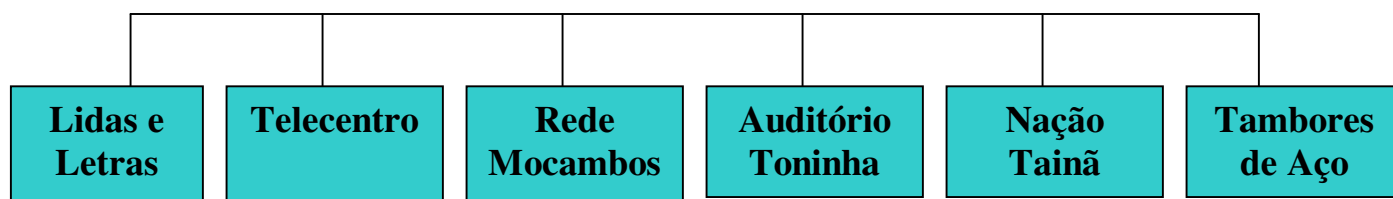
⁸⁸ O projeto Tambor Menino também foi idealizado pela Casa de Cultura Tainã e mantido por pela ONG Arte de Vencer, na cidade de Americana.

⁸⁹ O Cursinho Popular Hebert de Souza foi criado para atender a uma demanda social de preparação para o vestibular em universidades públicas para estudantes de baixa renda. Desde 1988, alunos da rede pública podem contar com o esforço de uma equipe de professores de várias disciplinas gratuitamente .

Maracatu Cambinda, ensinado pelos participantes do Urucungos. No primeiro ano, cada grupo formou um bloco de dançarinos, mas em 2004 esses grupos se juntaram todos num único cortejo. Houve desfiles entre 2003 e 2005 tanto no centro quanto em bairros periféricos da cidade como parte das comemorações oficiais de carnaval.

5.1.1 Esquemas Hierárquicos e Organizacionais na Casa Tainã

Seguindo um modelo organizacional similar, a casa Tainã registra mais de vinte pessoas em sua diretoria, embora de fato, cerca de dez sejam efetivamente ativas. Como me afirmou Robson Sampaio, um dos colaboradores da casa, essas pessoas dividem seus trabalhos em alguns segmentos, ou linhas de trabalho que explicitarei a seguir.



O projeto “Lidas e Letras” mantém uma biblioteca cujo acervo reúne vários volumes relacionados a culturas africanas e afro-brasileiras. Além dos livros, existe uma proposta de digitalização do acervo ainda inconclusa, que tem por objetivo disponibilizar seus conteúdos para a comunidade na internet. O projeto inicial do “Lidas e Letras”, que teve apoio do Orçamento Participativo da Gestão Municipal do PT entre 2002 e 2006, incluía também a conexão com outras bibliotecas físicas e virtuais, oficinas de incentivo à leitura, construção de narrativas e história oral, videoteca e discoteca, brinquedoteca, tendo sempre em foco a cultura negra. Hoje em dia, o projeto que demandava recursos humanos como técnicos em sistemas de digitalização e biblioteconomia está estancado por falta de verbas, visto que atualmente a administração municipal é outra. De todas essas atividades, apenas aquelas que dependem exclusivamente de recursos humanos não especializados, incluindo manutenção e limpeza, têm sido executadas, dependendo invariavelmente do voluntariado da própria comunidade do bairro. Mesmo estruturalmente, a biblioteca não se encontra nas

condições que deveria, também devido à interrupção da verba provida do Orçamento Participativo da ex-prefeitura do PT. A biblioteca não conta com recepcionistas, por exemplo. As pessoas da comunidade retiram livros, assinando num livro e o devolvem quando terminam de ler⁹⁰.

O segundo segmento, o Telecentro Dona Dinda⁹¹, trata-se de um lugar onde a comunidade pode ter acesso à informação e à internet⁹². O telecentro se diferencia de uma lanhouse, ou cyber café, por prover orientação a seus usuários. Desde o início, em 2000, seus computadores vêm sendo equipados com softwares livres, que o corpo técnico da casa aprendeu a utilizar através de inúmeras parcerias, pessoas que por ali foram passando e compartilhando seus conhecimentos, além de muita disposição, curiosidade e persistência. A orientação oferecida inclui o ensino do uso dessas ferramentas em cursos direcionados a crianças, jovens e adultos. Atualmente, o telecentro conta com oito computadores, que compartilham conexão com a rede através de um sistema de terminais com servidor central⁹³, instalados em parceria com o Comitê de Democratização de Informática – CDI⁹⁴. A casa nunca contou com profissionais com formação acadêmica em seu quadro interno.

Dentre essas parcerias, destacou-se o projeto de educação à distancia E-Lane – *European and Latin American New Education* – a partir de 2005. O telecentro da casa Tainã foi o palco de uma espécie de projeto piloto da extensão universitária da Unicamp. Essa parceria rendeu a instalação de 12 computadores pela universidade objetivando integrar aplicações de educação à distância, numa plataforma aberta; desenvolver uma metodologia de ensino para essa plataforma e integrar conteúdos gerados por instituições de ensino da Europa e da América Latina, de modo a reunir material educacional de baixo custo para ser oferecido à sociedade.

⁹⁰ Ver fotografia 4.

⁹¹ Em homenagem à Dona Dinda, uma senhora da comunidade do bairro que fundou um sindicato das domésticas.

⁹² Ver fotografia 5.

⁹³ Modelo de terminais Thin Client.

⁹⁴ Criado em 1995, o Comitê para Democratização da Informática – CDI tornou-se pioneiro no movimento de inclusão digital na América Latina e um dos principais empreendimentos sociais no mundo, com uma abordagem socioeducativa diferenciada e um modelo único de gestão, visando à sustentabilidade do projeto. A ONG possui uma rede com 816 espaços de atuação, chamados CDIs Comunidade, espalhados por todo o Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, México, Peru e Uruguai, além dos escritórios de representação nos Estados Unidos, na Inglaterra e na Jordânia. A iniciativa tem como públicos alvo: comunidades de baixa renda, penitenciárias, instituições psiquiátricas e de atendimento a portadores de deficiência, aldeias indígenas e ribeirinhas, centros de ressocialização de jovens privados de liberdade, hospitais e empresas, entre outros locais, seja na cidade ou em zonas rurais.

A Rede Mocambos, por sua vez, começa a se configurar como possibilidade a partir de 2003, quando a Tainã serviu de base para capacitações do programa Gesac, que, além de capacitação técnica, proveu antenas para a conexão de seus computadores à internet. Com essa formação, cinco dos educadores populares da casa se tornaram implementadores do programa no estado de São Paulo, e mesmo agora vivendo fora da cidade de Campinas, em função de seus próprios trabalhos, continuam apoiando voluntariamente a casa. Foi através desse apoio que a Tainã adquiriu câmeras de vídeo, gravadores, sistema de edição de imagens e de som, possibilitando a produção de documentários e outros tipos de vídeo, por exemplo.

A princípio, a intenção da Rede Mocambos era interligar entidades que faziam parte do então ativo Nação Nagô. Porém, num segundo momento, percebendo o alcance das antenas Gesac, os gestores da casa começaram a pensar na integração de comunidades quilombolas espalhadas por todo o país. A questão de posse de terra levantada pelos quilombos ainda existentes no Brasil havia sempre sido presente nos debates promovidos na casa sobre as formas de resistência desenvolvidas pela população afro-brasileira. A idealização de um projeto que promovesse integração entre eles foi germinada no primeiro Fórum Social Mundial, realizado no Brasil em 2001. Compartilhava-se, entre as várias entidades que ali se encontravam, a ideia de que movimentos isolados poderiam se fortalecer se pudessem se unir de alguma forma.

A partir de 2003, o sonho de uma integração comunicativa entre essas comunidades por meio da internet configurava-se num horizonte de possibilidades tecnológicas que agora encontravam subsídio prático, humano e material na Casa de Cultura Tainã. A aproximação da casa com as comunidades quilombolas começa efetivamente a partir de uma parceria com o Programa Comunidades Quilombolas, uma ação promovida pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp (PREA) em implantação desde 2004 junto a cinco comunidades dos municípios de Eldorado e Iporanga no médio Vale do Ribeira. O responsável institucional pelo projeto foi o professor Celso Costa Lopes, que anteriormente colaborara com o projeto de educação à distância E-lane. Mais tarde, por conta de algumas divergências ideológicas, a casa Tainã se desassociou do projeto de extensão da Unicamp, mantendo e alargando no entanto a relação estabelecida com as comunidades quilombolas.

Hoje em dia, a casa é reconhecida pelo governo federal como o órgão intermediário entre o Ministério das Comunicações, e as comunidades quilombolas. Com apoio material do ministério, que fornece computadores e demais equipamentos, e com o auxílio de pessoas ligadas à casa que já residem próximas aos quilombos, a Tainã vem promovendo orientação técnica e cultural para o uso da internet nessas localidades, formando uma imensa rede interligada. O Ministério das Comunicações responsabiliza-se por levar a antena até o local e instalá-la, e a rede mocambos mobiliza a comunidade em que a antena vai ser instalada e contata a equipe de educadores. Como explica Robson Sampaio:

...a casa não manda educador pra lugar nenhum. Já existem essas pessoas pelo Brasil inteiro que já passaram pela Tainã, que já fez uma lista de pessoas, daí ‘quem tá mais próximo de tal quilombo, ou tal região?’ Aí entra em contato através de uma lista de e-mail, tem um site onde coloca as informações e assim, ‘ah, tem o pessoal lá do norte que ta precisando de ajuda’ ou o ponto de cultura mais próximo ‘dá pra dar uma ajuda aí? Daí o pessoal cola, ajuda, dá formação leva atividades...

Ainda segundo Robson, esse projeto teria influenciado pessoas como o ex-secretário do Ministério da cultura Célio Turino, a criar mais tarde programas de parceria e inclusão digital e cultural como o Programa Cultura Viva, que articulou vários Pontos de Cultura por todo o país. Reflexivamente, a Tainã se beneficia da estrutura desse programa federal expandindo o alcance de sua rede, e assim chegando a mais comunidades. Como fruto dessa cooperação mútua, a casa foi projeto piloto do programa Pontão de Cultura⁹⁵, obtendo então recursos para finalizar seu estúdio de gravação, que hoje em dia é aberto para uso gratuito de grupos culturais de todo o Brasil.

Desde 2009, representantes desses pontos têm se reunido anualmente para um grande encontro chamado “Pajelança”, no qual, além de se conhecerem pessoalmente, trocam informações, participam de oficinas e apresentam suas expressões culturais uns aos outros, que podem ser danças, músicas e construção de instrumentos, confecção de artefatos, culinária, etc.

⁹⁵ Um “Pontão de Cultura” funciona como instrumento de intercâmbio, articulação e difusão de projetos já existentes nas comunidades locais. Além de formar e capacitar agentes de cultura, o Pontão cria mecanismos de distribuição, comercialização e difusão de produtos culturais, além de organizar teias e fóruns municipais e/ou regionais, festivais e workshops, entre outras ações, promovendo a troca de experiências e a articulação entre os diversos Pontos de Cultura da cidade.

O quarto segmento, o Auditório “Toninha”, que homenageia com seu nome dona Antônia Felisbino, destina-se a seminários, apresentações artísticas, ensaios da orquestra de tambores de aço, oficinas, aulas e palestras. Deste modo, relaciona-se com todas as outras frentes de trabalho da casa, por perfazer o espaço onde essas ações são possíveis. É ali que também ocorrem reuniões do Centro “Toninha”, fundado pela própria dona Antônia, que, em parceria com o hospital da PUC de Campinas, promove oficinas culturais de música e artesanato, visando o cuidado terapêutico de mulheres idosas da comunidade. Em seu plano inicial, o auditório deveria ter teto termo-acústico, piso de madeira e mais uma série de aparatos para a produção de música. Mas, da mesma maneira que a biblioteca, está inacabado por falta de verbas.

Em quinto lugar, o projeto Nação Tainã é um núcleo de pesquisas de linguagens e culturas populares voltado para a arte-educação. Dentre elas maracatu, jongo, coco e diversas formas de percussão. Foi a partir deste núcleo – em parceria com o grupo Urucungos e com D. Marisa, líder comunitária do Bairro São Bernardo, sobrinha da sambadeira dona Aurora de Vinhedo – que foram retomadas as atividades de samba de bumbo no Bairro da Capela, comentado no início desta tese. Essa frente de trabalho dialoga diretamente com o telecentro, que registra as pesquisas e com a biblioteca, onde se realizam pesquisas e estudos. Desse núcleo surgiu também um projeto, atualmente desarticulado, chamado Tambor Dá Saúde, que relacionava saúde sexual, orientação e distribuição de preservativos às atividades culturais já relacionadas.

Finalmente, a Orquestra de Tambores de Aço tem sido, desde os tempos iniciais, o grande o motor da casa. Foi o motivo pelo qual TC se uniu com dona Toninha para o desenvolvimento do centro cultural e é o que até hoje sustenta financeiramente a instituição, não apenas pelo cachê de apresentações, mas principalmente pelos incentivos culturais que é capaz de captar. Atualmente ensina crianças e adolescentes de Campinas e região, contando com apoio do programa cultural Itaú e já realizou turnês por todo o país.

É claro que, de maneira análoga ao Urucungos, concentrações de poder, hierarquizações tácitas e conflitos resultantes da não aceitação de esquemas implícitos são também uma realidade na Tainã. Figuras como TC e sua esposa, Denise Xavier, se mostram como autoridades máximas, cabendo-lhes invariavelmente a palavra final sobre tudo. Isto não significa uma tirania; significa que acordos precisam de seu aval, mas que no

entanto há acordos. Responsáveis e presentes diariamente na casa, acabam por envolver-se em todos os seus setores, muitas vezes sendo eles mesmos a conciliar possíveis divergências entre eles justamente por possuírem grande mobilidade.

5.1.2 Dinâmicas sociais, estratégias de continuidade e relações com o espaço

Agregando principalmente pessoas que se declaram negras e que residem nos arredores da Vila Castelo Branco, região que concentra uma população de baixa renda, a casa Tainã se propõe a ser um modelo de casa de cultura múltipla, investindo tanto em projetos ligados à arte e à cultura, quanto em iniciativas que promovam a qualificação de seus assistidos no mercado de trabalho, sem deixar para trás a preocupação com problemas básicos dessa população, como saúde ou acesso a bibliotecas, por exemplo.

Há dezenas de gestores, na maioria jovens residentes no mesmo bairro ou em bairros vizinhos, dividindo tarefas em todos os projetos, sendo a hierarquia entre eles muito mais nominal do que prática. Alguns deles trabalham hoje no Ministério da Cultura e no Ministério das Comunicações do Brasil. É bastante comum ver pessoas de diferentes setores reunindo-se ou discutindo aspectos de suas atividades uns com os outros, mesmo que as responsabilidades sejam claramente divididas. Há, no entanto, uma aceitação tácita da autoridade de TC, que figura como um grande supervisor de toda a organização. Dentre os quase 2000 assistidos da casa, há idades variadas e nem todos se declaram negros.

No grande terreno em que está sediada a Casa Tainã, há dois prédios e uma tenda de circo, que geralmente é utilizada para oficinas e apresentações. Num dos prédios encontramos uma biblioteca com espaço de leitura, uma cozinha, um laboratório de computadores, uma sala de música, um salão de uso múltiplo – onde são realizadas apresentações, oficinas, ensaios, etc – e algumas saletas em que trabalham secretários e gestores, diretamente responsáveis pela administração e funcionamento da casa, aberta ao público das 8:00 da manhã às 23:00 todos os dias. No segundo prédio há um estúdio de gravação, equipado com recursos obtidos com o programa Cultura Viva desde que a casa se tornou Ponto de Cultura e destinado a trabalhos realizados tanto por aqueles mais ligados à instituição quanto por grupos culturais diversos, de todo o Brasil, gratuitamente.

Dentre os atuais projetos culturais constam: a oficina de tambores de aço, iniciado por

TC e mantido como carro chefe desde os tempos da fundação; o projeto Nação Tainã, que forma educadores focados na cultura popular e na memória de comunidades consideradas tradicionais, concentra-se em expressões tradicionais como a folia de reis, rodas de samba e Maracatus, além de promover pesquisa e documentação dessas culturas; o projeto Fábrica de Música, através do qual são ministradas aulas de música e confecção de instrumentos; o projeto Tambor Menino, que desenvolve música, dança e produção de artesanato junto a crianças e adolescentes da cidade de Americana.

Como projetos de inclusão digital a casa mantém: o projeto Saci e CDI (Comitê para a Democratização da Informática), que oferecem aulas de informática, e orientação técnica e educacional sobre o uso a internet na própria sede. Para além da sede, a casa mantém a rede “Mocambos”, um projeto que tem por objetivo promover a integração entre diversas comunidades rurais e quilombolas do Brasil, utilizando como via principal a internet e o software livre. Através dessa rede comunicação, já estão interligadas comunidades de seis estados brasileiros (Pernambuco, Bahia, Goiás, Mato Grosso do Sul, Rio Grande do Sul e São Paulo) e do Distrito Federal. A rede possibilita, além da inclusão digital, discussões articuladas de questões ligadas ao direito à terra, à saúde, à educação, à economia e à participação política. Há também encontros presenciais periódicos chamados “Pajelança”, nos quais são compartilhadas informações, experiências e conhecimento.

Na frente educacional, a casa Tainã enfoca crianças e adolescentes, promovendo o projeto de leitura e escrita “Lidas e Letras” no espaço de sua biblioteca, e integrando-se ao “Fundo Juntos pela Educação”, criado em 2004, que visa oferecer educação em tempo integral para crianças provenientes de famílias de baixa renda, ou que vivem em condições de risco social. Na área da saúde, a Tainã sedia o Centro de Convivência Toninha, que em parceria com um centro de saúde do bairro direciona algumas das oficinas da casa como terapia ocupacional e o projeto Tambor Dá Saúde, que promove atividades terapêuticas a partir do toque do tambor e mantém um banco comunitário de preservativos. Finalmente, a casa possui parcerias com a Ação Integrada de Cidadania, do governo de São Paulo, através da qual se pode fazer documentos, contar os cabelos, etc, e com algumas entidades educacionais e sociais de Campinas, como a Casa Laudelina de Campos Mello, que apoia mulheres negras; o cursinho popular Herbert de Souza, que oferece preparo pré-vestibular a adolescentes e adultos carentes; o Progen-Projeto Gente Nova, desenvolve diversos

projetos de inclusão social de jovens através da educação; dentre outras entidades.

Esta breve descrição do cotidiano da Casa de Cultura Tainã nos permite divisar a relevância dos repertórios africanos, afro-brasileiros e diaspóricos que perpassam todas as suas atividades. Desde o trabalho terapêutico com os tambores, passando pela integração digital de comunidades quilombolas e chegando a ensaios de tambores de aço e maracatu, a entidade demonstra preocupações efetivas em relação ao conhecimento e apropriação desses legados culturais e também com sua democratização.

O mérito dessas ações já foi reconhecido publicamente em algumas ocasiões. Em 2006, a Casa de Cultura Tainã recebeu a Ordem do Mérito Cultural, instituída pelo Ministério da Cultura, em 1995, para tornar público o empenho de indivíduos ou organizações que, de maneira significativa, se destaquem na prestação de serviços à cultura brasileira. Já em 2007 a casa recebeu menção honrosa do prêmio RAC/CPFL, que desde 2001 reconhece iniciativas, nos mais diferentes segmentos, assumidas por cidadãos ou organizações que procurem compensar a histórica deficiência dos serviços prestados pelo Estado.

5. 2 Nas Cirandas do Urucungos

Bom, como foi criado o Urucungos? Primeiro tem que contar como eu fui parar na Unicamp. Eu não tenho nível universitário. Aí o Antonio Nóbrega começou a me visitar no Embu... e ele foi o primeiro domingo, o segundo, o terceiro. Aí eu falei: 'Nóbrega, tudo bem eu tô contente com sua visita, mas eu queria saber por que você tá me visitando'. Ele falou... que ele tava dando aula na Unicamp, de dança. Aí ele falou 'Não, é que eu quero te convidar pra dar aula na Unicamp só que eu queria que você ensinasse a dança dos orixás [no departamento de] dança'. Aí eu falei 'mas eu não tenho nível universitário'...ele disse 'não, você tem sabedoria popular'. Aí me levou, eu fui pra dança aí o Celso Nunes da Artes cênicas gostou e me convidou pra artes cênicas. Isso foi em 87... eles me botaram como técnico didático. Mas como eu fui trabalhando, aí eu fui dar aula de sincretismo religioso, sobre o teatro negro no Brasil, tudo isso no departamento de artes cênicas. Aí a Unicamp me pôs como professora, né, e aí que deu problema com os outros professores, porque eu não tinha nível universitário, e eles tinham mestrado, doutorado, né? E como eu vi que na graduação só tinha um negro... eu pedi pra fazer o curso de extensão. Aí veio muita gente, de outras graduações, funcionários, a Ana, o Jaça, o Joãozinho, eram funcionários... a Sinhá não, a Sinhá era da comunidade. E eles então tiveram a ideia de criar um grupo em

Campinas. Aí eu combinei com eles de chamar o grupo de Urucungos, Puítas e Quijêngues.
Raquel Trindade

Detentora de imensa bagagem de danças e canções populares, Raquel Trindade diz ter adquirido seus conhecimentos no âmbito familiar. Segundo ela, seu pai, Solano Trindade, artista, poeta e compositor, e sua mãe, Margarida Trindade, também uma folclorista, criaram seus filhos em meio a um rico ambiente cultural. Dentre os seus projetos mais destacáveis estão, além do grupo Urucungos, o Teatro Popular Solano Trindade e a Nação Cambinda de Maracatu, todos ativos atualmente. Além disso, sempre ministrou cursos e oficinas livres por todo o país, principalmente no município de Embu, também chamado de Embu das Artes, nos arredores de São Paulo, onde vive até hoje.

Essa foi a via pela qual recebeu um convite para ministrar oficinas de danças afro-brasileiras no instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, em 1988. Inicialmente, seus cursos eram voltados apenas para os alunos do departamento, mas a pedido da própria Raquel, acabaram sendo oferecidos também à comunidade campineira, através do programa de extensão universitária. A repercussão do curso foi tanta que o limite de quarenta e cinco vagas foi extrapolado pelas mais de oitenta inscrições realizadas. Inscreveram-se funcionários da universidade, professores e alunos de outros cursos, mas, de acordo com Raquel e integrantes do Urucungos, o alvo principal da iniciativa era a comunidade negra de Campinas.

Raquel demonstrava claramente a intenção de levar o conhecimento folclórico a um segmento ainda hoje passível de exclusão, a fim de promover a regeneração da autoestima via valorização de aspectos culturais. Essa intenção ficou bastante clara em seu critério de seleção dos que fariam o curso, provocada pelo número excessivo de candidatos. Lembrando-se de quando foi selecionada, Ana Miranda, que foi presidente do grupo por quase vinte anos, nos conta:

Quando a Raquel veio pra Campinas dar o curso... ela achou estranho... não ter pessoas da comunidade negra... pessoas de Campinas mesmo... não ter acesso à dança. Aí, conclusão: o que aconteceu? O jornalzinho da Unicamp saiu... falando do curso... eu era funcionária, e era pra funcionários e pessoas da comunidade de Campinas. Aí eu li, falei 'Ah que delícia fazer o curso' aí fui. ... mas aí tinha que ter uma seleção,

porque tinha um monte de aluno, ..., mas ela me escolheu! Aí eu peguei, entrei, e fiz a minha inscrição e fiquei entre os quarenta e cinco, né?

Mas a extensão do curso aos demais candidatos não tardou muito, lembra Benê Moraes:

Era aberto o curso da Unicamp. Então, aí a Raquel chama o pessoal pra fazer teste, aí veio gente do outro mundo. Aí, tinha mais de oitenta pessoas. Até eu falo da comunidade. E tinha até funcionário velho que nem precisou fazer teste. Mas a Raquel é aquela mãezona, né? Ela ficou praticamente com todo mundo, não dispensou ninguém... quem saiu depois, foi quem não conseguiu acompanhar.

Cerca de um ano mais tarde, esse curso foi encerrado devido ao conflito causado no departamento de dança e à decisão de Raquel de seu mudar para o Rio de Janeiro. Não conformados com isso, seus participantes continuaram se reunindo para ensaiar, sendo acolhidos primeiramente pelo Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade. Esse grupo, que já realizava apresentações desde a época do curso de extensão, sob o nome de “Grupo de Dança da Unicamp”, passou então a utilizar-se de um novo nome sugerido pela própria professora, “Urucungos, Puítas e Quijêngues”, que quer dizer, de acordo com Raquel, respectivamente “berimbaus, cuícas e atabaques”, em banto.

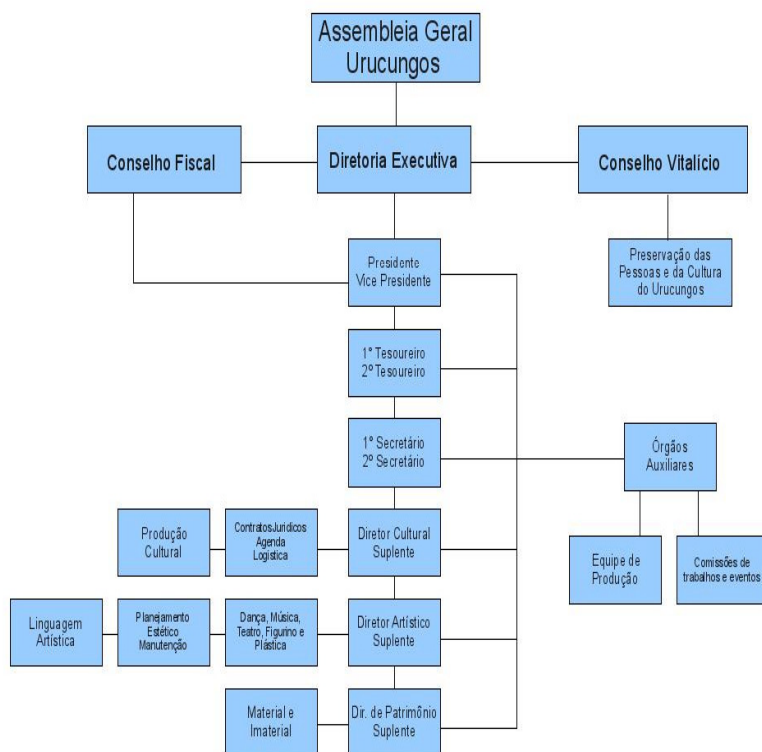
A partir de então sua relação com a fundadora mudou: Raquel Trindade é até hoje mencionada como presidente de honra do grupo, que agora, no entanto, não mais delega suas decisões à mestra, mas elege bienalmente sua própria diretoria artística, procurando manter sempre viva na lembrança a ideia de que sua história não teria sido possível se não fossem os ensinamentos dela. Em 1991, o grupo se oficializou como associação artística e a partir desse momento passou a tomar como responsabilidade própria todas as suas ações, antes respaldadas pelo Instituto de Artes da universidade onde foi germinado.

Desde sua formação inicial, o grupo passou por momentos em que muitos membros mostraram-se assíduos e outros em que praticamente se tornou esquecido. O número de participantes sempre foi muito impreciso. Comumente, há entre dez e vinte pessoas por ensaio, mas o grupo contabiliza mais de 200 membros em suas atas. Não há rigor em relação à frequência, a não ser pelas cobranças informais e próprias de qualquer comunidade quando alguém deixa de aparecer por algum tempo, ou volta depois de uma longa ausência (HIGGINS, 2007). A rotatividade de pessoas é intensa, permitindo que alguns ensaios sejam cheios e animados, e outros completamente vazios; em termos de

participantes, um ensaio nunca é igual ao outro, pois haverá invariavelmente uma composição diferente de pessoas.

5.2.1 Esquemas Hierárquicos, Organizacionais e Dinâmicas Sociais do Urucungos

Como entidades culturais oficialmente reconhecidas, e também para que pudessem ser credenciados como Pontos de Cultura, o Urucungos (como também o Jongo Dito Ribeiro e Casa de Cultura Tainã) adotou um modelo de organização institucionalizado de associação cultural sem fins lucrativos nos quais reside uma hierarquia padrão distribuída em cargos, como: presidente e vice presidente; 1º e 2º Tesoureiro; 1º e 2º Secretário; diretorias específicas, órgãos auxiliares, conselho fiscal e suplentes. É claro que cada grupo pôde adaptar esse modelo organizacional às suas necessidades, resultando em esquemas ligeiramente diferenciados. Sem nos demorarmos muito na explicação pormenorizada dessas adaptações, vejamos como isto ocorre, por exemplo, no Urucungos:



Especialmente no caso do Urucungos, houve a necessidade de enxugamento da diretoria, que antes do advento do Ponto de Cultura reunia muito mais pessoas. A antiga lógica organizacional foi herdada das recomendações iniciais de Raquel Trindade, que, visando o engajamento de um grande número de pessoas, criou uma infinidade de cargos, com a intenção de mantê-las mais ativas e compromissadas com o grupo. Entretanto, o reconhecimento como Ponto de Cultura exigiu um balanceamento entre a remodelação organizacional e a manutenção de cargos de honra, surgindo daí um modelo exclusivo. O Conselho Vitalício, por exemplo, consta no estatuto do Urucungos como um cargo que reúne mestres do saber ou *griôs*⁹⁶, ou seja, membros mais velhos e detentores de saberes de vida. Sua função é “zelar manutenção dos repertórios transmitidos pelo Urucungos”, ou como costuma dizer Alceu:

Se neguinho amanhã resolver colocar batida de rock num samba de bumbo, quem é que vai dizer pra ele que não é assim?

Seguindo esse modelo, a Assembleia Geral é o órgão máximo do grupo cultural. Formada por todos os associados ao grupo, é um espaço para diálogo, discussão e decisão sobre assuntos gerais, envolvendo a sua missão, gestão, aspectos legais e estratégicos da entidade. Já o Conselho Fiscal examina a prestação de contas do exercício anual, emitindo pareceres e relatórios contábeis, além de fiscalizar os atos dos administradores e verificar o cumprimento de seus deveres legais e estatutários.

A Diretoria Executiva concentra todos os poderes decisórios e de administração ordinária do Urucungos, respeitando sempre os acordos e decisões da Assembleia Geral e do Conselho Fiscal. Além disso, responsabiliza-se por planejar e coordenar atividades e

⁹⁶ A palavra “griot” é de origem francesa, tendo assumido a grafia “griô” na versão brasileira. “Segundo Hampâté Bâ, nas línguas e dialetos da região sul do Saara, noroeste da África, na tradição oral dos grupos étnicos Bambaras e Fulas na região do Mali, eles têm diversos nomes e funções sociais. Eles são genealogistas, contadores de histórias, músicos/poetas populares, importantes agentes da cultura. Chegam a assumir a função de noticiadores, mediadores e diplomatas. Às vezes são contratados pelos nobres para pesquisar e contar a história e genealogia de sua família, seus heróis e glórias. Os griôs podem enfeitar ou alegrar os eventos de uma comunidade como os palhaços. Na tradição oral, a palavra tem um poder e um significado divino, tem um compromisso com a verdade e com os ancestrais. Segundo Thomas Hale (1998), os griôs são responsáveis por uma sabedoria e uma arte verbal presentes nos rituais da vida social: nascimento, iniciação, aliança matrimonial, cerimônia de casamento e funerais. Os griôs têm uma imagem social e política, além de um lugar econômico determinante no funcionamento das sociedades do noroeste da África.” Extraído de http://www.graosdeluzegrio.org.br/html/acao_grio/grios_e_mestres.htm#grios em 02-08-2010.

suas atribuições aos membros do grupo, formalizar contratos e parcerias, formular propostas de desenvolvimento de atividades artísticas, e acompanhar projetos relativos ao Urucungos. A diretoria é composta de Presidente, Vice Presidente, 1º e 2º Tesoureiro, 1º e 2º Secretário. Diretor de Patrimônio e Suplência, Diretor Cultural e Suplência e Diretor Artístico e Suplência.

A Diretoria Cultural, formada pelo diretor cultural e seu suplente, encarrega-se de promover todos os projetos culturais, além de incentivar a realização de eventos culturais, tais como: debates, conferências, seminários, oficinas, peças teatrais, ciclos de estudos, exposições, danças, editoriais, etc. Pode também articular e intermediar apresentações artísticas, oficinas culturais e outras formas de atividades que envolvam o grupo.

A Diretoria Artística, também composta por diretor e suplente, responsabiliza-se por coordenar ensaios e apresentações, orientando dança, teatro, músicas e outras linguagens artísticas que são mantidas e idealizadas pelo Urucungos. Essa função requer que o diretor atue direta ou indiretamente em todas as formas de artes corpóreas, visuais, gráficas, iluminação, plano de palco e espaços de apresentações, planejamentos de projetos específicos, atuando sempre em conjunto com a Diretoria Executiva.

Finalmente, os órgãos auxiliares são compostos de todas as comissões, equipes de trabalho e eventos, participantes de projetos e articuladores sociais; sempre devendo submeter propostas à diretoria executiva. Podem assim promover debates, conferências, seminários, oficinas, peças teatrais, ciclos de estudos, exposições, danças, editoriais, etc.

No próprio estatuto do Urucungos, numa seção intitulada “Quem faz o que e porque”, há uma explicação de como funciona a logística interna das decisões tomadas:

Alguém liga para o Urucungos para contratar uma apresentação ou fazer uma parceria. Devido a característica do grupo, este contato poder ser feito a qualquer pessoa do Urucungos. É prudente que essas informações cheguem até a Diretoria Executiva para os devidos encaminhamentos. Pode ser endereçada a Presidência, Secretaria, setor Cultural ou Artístico, porém os procedimentos passam a ser de uma análise prévia da Diretoria para as devidas providências. O setor Cultural passa a providenciar os encaminhamentos padrões e a seguir o Artístico, ou o Órgão Auxiliar passa a atuar de acordo com a planilha estabelecida. [No caso] das pessoas responsáveis pela suas áreas não poderem realizar as suas funções, assume a suplência e se também está não conseguir realizar as devidas tarefas, o Executivo assume.

Presenciando ensaios críticos, como os de Maracatu na época de Carnaval e Bumba meu Boi no período de festividades juninas, pude perceber que concentrações de responsabilidade implicam na legitimação de um esquema de hierarquias: é no ensaio de um Bumba meu Boi que o diretor artístico clama ser essa a sua função como justificativa para parar uma cena e pedir que seja refeita, ou entra em conflito com o líder musical colocando-se como autoridade para decidir como os músicos deverão conduzir o cortejo. Por vezes há choques de opiniões entre os diretores, causando conflitos que já fizeram parar ensaios em algumas ocasiões.

Além dos ensaios, há também outras instâncias em que hierarquizações tácitas se evidenciam. O Urucungos concentra assistentes sociais, arte-educadores, estudantes secundaristas, universitários, professores da rede pública, lavadeiras, cozinheiros, costureiros, faxineiras e aposentados de diversas áreas, dentre os quais a maioria se identifica como negra. As idades vão de crianças e bebês, filhos de membros adultos, até pessoas idosas, geralmente membros fundadores do grupo. A diferença evidente entre as histórias de vida dos integrantes é muitas vezes apontada como a razão da maior parte dos desentendimentos internos. É comum ouvir entre os participantes ligados a alguma universidade reclamações em relação à falta de organização do grupo. As queixas muitas vezes vêm daqueles que se preocupam com horário, figurino, erros e acertos nas performances. Já houve ocasiões em que alguns integrantes, evidentemente os menos rigorosos, chegaram bêbados para apresentações, ou esqueceram instrumentos sem os quais não se poderia fazer música.

Todavia, a responsabilidade pela organização não parte dos membros mais “instruídos”. Ainda que se incomodem com questões relacionadas ao bom desempenho nas performances, nem sempre essas pessoas assumem responsabilidades maiores ou mantêm assiduidade. A diretoria do grupo, por exemplo, praticamente não conta com estudantes, bem mais rotativos. Os diretores são geralmente membros fundadores, ou muito antigos, que há muito já se encarregavam das funções atribuídas a eles como diretores. Foram praticamente sempre os mesmos membros que criaram, confeccionaram e se responsabilizaram pela manutenção dos figurinos, ensaiaram músicos e dançarinos ou organizaram festas e eventos desde a fundação do grupo. Embora a diretoria seja reeleita de dois em dois anos, ela é sempre retida entre membros cuja frequência e comprometimento

são maiores.

No decorrer de sua existência, o Urucungos já se deslocou por inúmeras sedes. Na lista de locais de ensaios do grupo constam teatros, pátios de escola, centros comunitários, praças públicas e até o pátio da estação ferroviária de Campinas, que também é a sede da Secretaria da Cultura da Cidade, além de um espaço para eventos culturais diversos. Finalmente, em 2006, o grupo se fixou numa sede no bairro do Bonfim, na qual vêm sendo realizados ensaios, encontros, festas e reuniões. O aluguel desse espaço trouxe mudanças operacionais significativas ao grupo, fazendo-se sua descrição importante para a compreensão de dinâmicas internas e externas. Nesse terreno de cerca de 200 m² há uma casa sem muros de frente para a rua, atrás da qual há um quintal que por sua vez tem no fundo uma edícula, onde moram as irmãs Rosária, a Sinhá, e Manuela Antônio, a Manô.

Embora o espaço compreendido como sede seja a casa da frente e o quintal, a casa das duas irmãs é também um local de trânsito frequente em qualquer evento social, sendo ali o lugar onde se come, se assiste TV, se toma café enquanto o ensaio não começa, dormem os bebês e as crianças quando cansados, etc. A falta de privacidade no entanto parece não incomodá-las. No vai e vem entre a recepção dos que estão chegando, o término de tarefas domésticas e a preparação para o ensaio, Manô e Sinhá se divertem com as visitas que não se inibem com o meio muro que separa sua casa do quintal.

Esse quintal de cimento batido e totalmente descoberto possui cerca de 60 m². Se o leitor a esta altura julga desnecessário tamanho esmero descritivo, espere até compreender que implicações essa estrutura física traz para todos os eventos que ali ocorrem. Na ensolarada Campinas, um quintal a céu aberto pode atrasar consideravelmente o horário dos ensaios. Embora sejam sempre marcados para as 14:00 horas aos sábados, de fato só começam quando a casa da frente começa a produzir sombra no quintal, o que não ocorre antes das 16:00 horas – ou 17:00 em horário de verão. Dias chuvosos significam ensaio dentro da casa, cujo espaço permite apenas que se cante e toque, ficando a dança deixada para uma outra ocasião. O chão áspero de cimento traz uma outra consequência: a orientação de se dançar preferencialmente descalço, rememorando as danças de um passado rural e escravocrata, teve de ser repensada para não se machucarem os pés.

É nesse quintal também que ocorrem todas as comemorações, à luz de lâmpadas

penduradas nas paredes caiadas e decoradas com baianas, penduricalhos, versos de músicas, e sob a proteção de lonas improvisadas em dias ou noites de chuva. A bebida para essas festas é sempre vendida ali mesmo no quintal pelo “Bar Mané da Hora”, que homenageia o personagem bebedor do Bumba meu Boi. O bar é um cubículo onde há um frizer e uma geladeira, para armazenamento de bebidas e com uma grande janela de frente para o quintal. O lucro obtido com festas muitas vezes ajuda na manutenção da casa, especialmente em meses em que apresentações são escassas⁹⁷.

A casa da frente, por sua vez, expressa em cada parede ou porta de cada cômodo uma profusão de criatividade individuais e coletivas. Pintada por fora de laranja e com portão lateral, portas e janelas em vermelho, exhibe desde a entrada as cores com as quais o grupo se identifica e que também colore seus tambores e alfaías. Em cada porta está escrita a letra de alguma música do repertório, ou foram pintados personagens do Bumba meu Boi: as figuras de “Mateus” e “Catirina” na porta do banheiro indicam que é tanto masculino quanto feminino, por exemplo. Nas paredes do interior da casa vemos fotografias de apresentações, momentos ao lado de Raquel Trindade, banners de campanhas e eventos em que participaram.

Na sala de visitas há um bazar onde estão expostas roupas *customizadas*⁹⁸, roupas confeccionadas, bijuterias, artesanato, tudo produzido pelos próprios membros⁹⁹ e à venda. Muito do que se vê ali exposto se assemelha aos figurinos utilizados pelo Urucungos em suas performances, como saias rodadas e de um colorido explosivo, bijuterias coloridas, chapéus e gorros com motivos africanos ou camisas de manga bufante. Esses figurinos, aliás, são o grande diferencial do Urucungos. Nas performances dos outros grupos os figurinos produzem uma mera padronização dos performers. São sempre simples, como saias de chita, calças de algodão ou camisetas estilizadas. Muitas vezes não são nem mesmo

⁹⁷ Ver fotografia 6.

⁹⁸ Processo pelo qual roupas usadas são transformadas pelo uso de acessórios, cortes diferenciados, bordados, etc.

⁹⁹ As customizações são da artista Marta Alves, membro do grupo desde a década de 90; confecções são trabalho de Zeus Cruz, estilista, professor, ator e diretor, que por sinal foi também confeccionou os figurinos do Urucungos. Artesanatos e Bijuterias são criações de Rosângela Ampúdia, Marta Alves e Ivani Vieira Lopes, todas participantes do grupo.

encomendados, surgindo da negociação sobre cores e modelos do que deverá ser vestido na apresentação, partindo do que os participantes já possuem em seus guarda-roupas. No Urucungos, por sua vez, a concepção dos figurinos foi especificamente designada para os espetáculos, especialmente após a chegada de Zeus Cruz o principal responsável por sua confecção:

Zeus – O Urucungos antes usava um figurino típico pra dança de terreiro... Terreiro era o lugar onde se cantava o santo ... os terreiros das fazendas, né? Toda fazenda tem um terreiro, que é onde se realizava as danças...

Érica – E como é que era esse figurino de terreiro?

Zeus – Simples assim... usando a blusa branca... usando o babado, mas o babado é simples, o babado afro é bem simples... a saia sempre na cintura, ela não deve descer... não se usa a anágua... ou saiotê... [A saia] é lisa ou estampada é a questão das danças... Tem algumas danças que a gente trabalha com o liso, o cru, mas é uma característica de algumas tribos africanas, usar muito o colorido... Então... não há necessidade de você ficar no branco... eles usam o colorido, muito colorido... e quando eu vim para o Urucungos, que eu comecei a organizar os figurinos, eu criei mais babado nas roupas.

Érica – então teve uma mudança...

Zeus – Eu falei com a Raquel da gente botar uma anágua, porque daí, nós vamos sair do terreiro pro palco, então no palco... tem uma exigência na cenografia... Os homens eu deixei passar as calças um pouco mais... é longa... porque ela poderia ser assim até estilo capoeira... Continua sendo branca... continua sendo com cordão... as batas continuam sendo da mesma forma... Gosto de manter a cabeça também coberta, com o lenço¹⁰⁰.

O figurino descrito é o mais comumente usado; é com ele que apresentam as Cirandas praticamente o ano todo. Há no entanto um figurino específico para o Boi Bumba e outro para o Maracatu, também sugeridos por Raquel Trindade e adaptados por Zeus e sua equipe são ainda mais brilhantes e grandiosos¹⁰¹.

¹⁰⁰ Ver fotografia 7.

¹⁰¹ Ver fotografias 8, 9 e 10.

O figurino do Maracatu... ele é muito rico, porque ele tem a base no Recife, as pessoas usavam a roupa emprestada pra dançar, os negros emprestavam das senhorinhas ... então era mistura de português com afro... E com a Raquel, conversando também, eu introduzi, as a ala das baianas... a roupa delas de renda... Já as damas iriam de branco, dentro do Maracatu. Mas como ele vai pra palco, vai com o brilho de frente... depois as damas... são as damas! Elas não podiam vir apagadas, né?

Érica – E a roupa do Boi Bumba?

Zeus – As roupas do Boi, é... eu fui aproveitando tudo porque o grande figurino do Urucungos, não é comprado.

Érica – É tudo feito?

Zeus – É tudo feito. Pouquíssimas roupas... pouquíssimos tecidos foram comprados. Todos foram reaproveitados. As saias... as blusas... a roupa de baiana mesmo...

Érica – Tudo foi feito ou reciclado?

Zeus – Reciclado de cortinas... porque daí nós recebemos muitas cortinas. Quando a minha mãe faleceu, vieram todas as cortinas dela... vieram cortinas de muita gente que doou... que veio doando pra um... pra outro... e nós fomos... aí nós fizemos uma oficina, até foi muito legal. É... uma oficina lá na minha casa... foi todo mundo. É... os meninos ficaram cortando, nós pusemos as máquinas... e alguns que sabiam costurar, foi costurando... outros foi arrematando... os que não sabiam arrematar, ficavam conversando... fazendo comida, alguma coisa... e nós fizemos várias oficinas assim. Tanto pro Maracatu, quanto pro Boi. Do Boi, chapéu, babadores são bordados, nós que bordamos tudo isso.

O figurino das apresentações vêm influenciando visivelmente a administração da aparência física dos integrantes do Urucungos. É recorrente observarmos homens e mulheres transformando seus guarda-roupas à medida que se estende seu tempo de permanência no grupo. Isto provavelmente incentivou a criação do bazar. A estética apreciada pelos frequentadores da casa, não apenas em suas apresentações, mas também trazida para o vestuário do cotidiano, pode ser encontrada ali com bastante exclusividade e oferece aos visitantes a chance de “tornar-se um urucungo”, vestindo-se e adornando-se como os membros do grupo.

A casa possui ainda mais três cômodos: um para os figurinos e artefatos utilizados em apresentações, outro que abriga os instrumentos, e outro no qual montaram uma pequena biblioteca, onde há livros sobre assuntos diversos e um computador com acesso à internet para uso coletivo. Finalmente, a cozinha, que dá para o quintal, é lugar de café, bordados,

venda de quitutes, revenda de Avon, natura e muita prosa, até que comece o ensaio ou durante seus intervalos. Toda essa decoração e organização foram fruto de vários mutirões logo no início dos tempos da sede. A manutenção do espaço, entretanto, tem ficado sob a responsabilidade das duas irmãs, que contam com a ajuda dos demais para eventuais serviços pesados ou difíceis.

O local onde se encontra essa sede conta também a história do grupo e nos revela algumas pistas sobre suas dinâmicas sociais. No coração do bairro do Bonfim, um dos bairros de ocupação negra na década de 1950 (RICCI, 2003), essa casa está na circunvizinhança da antiga residência de Sinhá e Manô. Naquele bairro, são conhecidas há décadas e conquistaram a simpatia dos vizinhos, o que vem permitindo que os ensaios, nos quais a percussão alcança volume alto, sejam conduzidos sem reclamações. Muitos vizinhos, na verdade chegam para assisti-lo, além de contemplar os convites que recebem para festas e comemorações.

Um outro aspecto relacionado a essa localização é o fato de a casa estar situada entre dois botequins. Chegando ao ensaio por volta de 14:00, encontramos algumas pessoas em atividades diversas: conversando, costurando, tricotando, fazendo café, tocando algum instrumento, navegando na internet. Tudo isto acontece por que se está esperando pelos demais, esperando o sol baixar, esperando para ensaiar. De repente, notamos que alguns já não estão mais ali, particularmente os homens, que em geral se responsabilizam pela percussão. A essa altura já se encontram em um dos dois bares, para uma cerveja enquanto esperam pelos demais.

Por volta de 16:00, com ou sem eles, algumas mulheres iniciam seu ensaio, alongando-se, cantando e por vezes até mesmo treinando alguns passos sem música, na espera pelos percussionistas¹⁰². Especialmente as mulheres mais velhas parecem se preocupar mais com o andamento dos ensaios, chamando a atenção de todos para que algo, seja dança, canto ou percussão, comece a ser feito. São elas a lembrar às demais mulheres que participarão da dança que devem ir vestir suas saias de ensaio, as antigas saias de apresentação guardadas pelo grupo exclusivamente para esse fim, já que as saias são consideradas parte da própria dança. Até que o batuque comece de fato, é possível ver estas

¹⁰² Essa situação vem sendo cada vez menos frequente, especialmente depois de algumas advertências feitas pelas senhoras mais velhas a estes homens. Mas ainda acontece eventualmente.

mulheres passando alongamentos ou passos de dança para alguns novatos ou visitantes do dia por meia hora ou mais, enquanto o resto do grupo às observa sentado à sombra no quintal, fumando, bebendo algo, conversando, costurando, brincando com suas crianças que correm para todos os lados.

Essa atitude aos poucos informa aos demais que é preciso começar a ensaiar. Mas é quando o batuque começa que temos a impressão de que o ensaio começou de fato, pois todos deixam efetivamente as tarefas de espera e se juntam numa atividade única. É nesse momento que os vizinhos saem de suas casas, a dança flui e os curiosos na rua param ao portão tentando ver o que se passa.

Atualmente o grupo tem se mantido graças ao cachê de apresentações, oficinas e a fomentos culturais¹⁰³. Dentre seus integrantes, há alguns produtores culturais que frequentemente vendem suas apresentações para centros de cultura como várias unidades do SESC espalhadas pelo estado de São Paulo, Espaço Cultural CPFL, eventos culturais, dentre outros¹⁰⁴. Já fomentos culturais têm sido garantidos atualmente através do Ponto de Cultura “Nos Caminhos de São Paulo” que tem ação vinculada ao Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, em parceria com a Prefeitura Municipal de Campinas, desde 2007. As ações do ponto de cultura se concentram no Residencial Cosmos, um bairro localizado na região do Campo Grande, periferia do setor oeste da cidade ou, como já vimos anteriormente, para além da via Anhanguera. Através dessa iniciativa, são realizadas oficinas culturais e digitais para crianças, jovens e adultos; projetos de captação, edição e produção de áudio voltados para as manifestações populares; apresentações artísticas; pesquisa e coleta de manifestações populares; etc. O ponto de cultura empregou alguns dos próprios participantes do grupo nessas ações, de forma a contemplar seus saberes adquiridos.

Muitas participações, entretanto, não são remuneradas, especialmente em encontros e eventos organizados pela comunidade negra de Campinas ou de outros municípios. Assim, o grupo tem sua presença esperada em eventos públicos no 13 de maio (libertação dos escravizados), 20 de novembro (consciência negra), no Carnaval, na Lavagem das

¹⁰³ Quero dizer que a instituição se mantém, não significando que o grupo gera renda para seus participantes.

¹⁰⁴ Dentre os mais importantes, seus participantes relembram da apresentação no Circo Voador no Rio de Janeiro na década de 1990; a participação no festival de Dança de Blumenau em 2003 e a apresentação internacional na Nicarágua a convite do Ministério das Relações Exteriores do Brasil em 2009.

Escadarias da Conceição durante o Sábado de Aleluia, nas festas organizadas por demais comunidades como a “Feijoada das Marias” e o “Arraiá do Jongo” promovidas anualmente pelo Jongo Dito Ribeiro, eventos organizados pela Casa de Cultura Tainã e até mesmo encontros organizados por Raquel Trindade no Embu.

Além das instâncias artísticas, o Urucungos tem forte representação em colegiados e fóruns de fomento à cultura popular e de afrodescendência, bem como parcerias com ONGs e entidades de inclusão social. Esteve presente no Fórum Social Mundial de 2002, é frequentemente chamado para o Festival Negro Zumbi (Feconezu), envolve-se nas atividades culturais do Cursinho Hebert de Souza (uma nota pra cada um), dentre outros exemplos. Geralmente se convidados a se apresentar nesses contextos, mas esse é também um convite político que implica em representatividade e demonstração de parceria e solidariedade. Além disso, grupos culturais também promovem ações políticas, como veremos adiante. Mesmo não tendo conhecido nenhuma ação encabeçada pelo Urucungos desde que o integro, presenciei inúmeras vezes seu apoio a causas levantadas pela Casa Tainã ou pelo Jongo Dito Ribeiro, evidenciando a rede de laços sociais que esses grupos promovem na cidade.

Observando os recentes acontecimentos, a mudança para uma sede própria associada ao redirecionamento das atenções do grupo, que antes focava reuniões, festas e ensaios, e agora passa também a fazer esforços para captar recursos públicos destinados à promoção da cultura, alguns integrantes se dão conta de mudanças na dinâmica social do Urucungos. Se antes as pessoas começavam a se concentrar em qualquer local concedido por volta das 14:00, o ensaio iniciava-se no máximo às 15:00, afinal essa era a razão de estarem ali. A casa no entanto sugere um encontro menos rigoroso, revestindo-se da informalidade de uma visita a parentes ou amigos num sábado à tarde, prevalecendo o prazer de estar ali e rever uns aos outros em detrimento de um compromisso técnico artístico. Nem todos apreciam o novo formato que os sábados vêm tomando. Há sempre aqueles que se queixam da falta de rigidez, entretanto isto não parece ser forte o suficiente para que as coisas voltem a ser como anteriormente.

A elaboração de novos projetos culturais tem também tomado bastante o tempo do sábado, em conversas ou pequenas reuniões sobre os últimos editais de cultura. Muitas vezes o envolvimento daqueles responsáveis pela percussão, pela dança ou pelo canto

nessas reuniões é o motivo do atraso. Contudo, em sábados anteriores a apresentações importantes há sempre maior empenho e rigor.

5.2.2 Ensaios

Os ensaios do Urucungos seguem sempre uma orientação inclusiva. Regularmente recebem visitantes curiosos e convidados pelos já participantes, a quem recepcionam de modo a fazer com que se sintam integrados às atividades que desempenham. Após a fundação do grupo, essa foi a porta de entrada para novos membros. Como existem tarefas que demandam mais ou menos competência ou treino, é possível equilibrar a distribuição de funções sem que o ensaio perca vigor. Assim, um visitante totalmente desfamiliizado pode dançar, tocar instrumentos que não participem diretamente das marcações, cantar, bater palmas, etc. Qualquer uma dessas ações não atrapalha o andamento geral; mesmo assim a grande rotatividade do grupo faz com que todos os conhecimentos tenham de ser constantemente revisados, pois sempre há alguém novo que ainda não aprendeu algo. A via de transmissão desses conhecimentos é sempre a mesma: os membros mais velhos e assíduos ensinam aos que vão chegando. Há total liberdade para que os participantes mudem de função, mas isto raramente acontece.

Reunindo Maracatu, Bumbá Meu Boi, Coco, Jongs, Sambas, Lundus e Cirandas, é o repertório do grupo o que, em última instância orienta a divisão de funções artísticas como dança, percussão e canto. Embora a proporção entre homens e mulheres seja balanceada, certos números só podem ser dançados por mulheres, resultando disto uma configuração na qual a percussão é majoritariamente masculina e a dança feminina. Há de fato poucos dançarinos do sexo masculino no grupo. Quando estão presentes, conseguem fazer com que os visitantes do mesmo sexo os sigam. Caso contrário, esses novatos são convidados a tocar, visando sempre sua integração ao grupo. Porém essa integração vem acompanhada de uma preocupação em manterem-se músicos experientes junto a eles, para que a sonoridade correta se sobreponha aos possíveis erros. Há também alguns casos de mulheres que preferem não dançar e que, a exemplo dos homens, também são convidadas a tocar algum instrumento. Já o canto é executado por todos, contando entretanto com algumas pessoas especificamente designadas para essa tarefa, sendo esses os cantores que usam

microfones quando possível em apresentações

Nos encontros regulares de todos os sábados, há normalmente entre uma e duas horas de ensaio efetivo. Nesse espaço de tempo é possível repassar de duas a três das danças curtas (Jongo Mineiro, Jongo Fluminense, Samba de Bumbo, Coco, Samba Lenço, Lundu, Samba de Roda) ou de uma das danças mais longas (Maracatu, Bumba meu Boi).

Anteriormente mencionei que quando comecei a frequentar esses ensaios, tinha praticamente uma obsessão por aprender todas as danças, letras e batuques do extenso repertório do grupo, mas essas informações levavam muito mais tempo para ser transmitidas do que a minha ânsia demandava. Com o tempo, passei a perceber que a atitude tranquila da maior parte dos participantes do grupo se devia ao fato de estarem fazendo aquilo por muitos anos, já tendo incorporado letras, movimentos e padrões sonoros. Por não estarem no mesmo ritmo daqueles que estão aprendendo, não havia de fato uma preocupação específica em se ensinar coreografias passo a passo, passar as letras por escrito ou mostrar em detalhes como se deve tocar qualquer instrumento. Ao contrário disso, os novos participantes são encorajados a participar do ensaio observando, fazendo e sendo corrigidos enquanto executam suas performances, não importando se vão dançar, tocar ou cantar.

Outra provável consequência desse modelo de ensaio que se estende por tantos anos é a concentração de responsabilidades nas mãos de algumas pessoas. Vejamos alguns exemplos de como isto ocorre. As danças desse repertório são agitadas: pulos, saltos, requebrados contínuos, movimentos amplos, exigem bastante dos corpos dos dançarinos, sendo a tarefa de cantar ao mesmo tempo em que se dança bastante exaustiva. Por esse motivo há um cantor, Roberto Bonifácio, o Boni, cuja possante voz pode ser ouvida em meio a todo o batuque, mesmo sem microfone¹⁰⁵. Mas Boni nunca se limita a cantar. Enquanto estamos dançando, ele passa pelo meio dos dançarinos sorrindo e gesticulando enquanto canta, estimulando-nos a cantar com ele. A motivação sempre funciona, e logo é possível ver pessoas cantando enquanto dançam. Boni desempenha a função que Turino (2008) teria chamado de “especialista”. Entretanto quando Boni falta aos ensaios, o corpo de dança não canta; a falta da cantiga é sentida, e as pessoas se perguntam, “cadê o Boni?”.

¹⁰⁵ Boni esteve ativamente presente no Urucungos até o início de 2010. Atualmente, outras pessoas têm se alternado para executar a função do canto.

No caso da dança, a iniciativa se concentra nas figuras de Sinhá e Nilvanda Senna, havendo entre elas uma espécie de hierarquia: Nil, geralmente pede licença a Sinhá para conduzir a dança se ela não o fizer. A dança só será iniciada por outra pessoa caso não estejam presentes. Do contrário, esperamos todos para que uma das duas inicie.

O exemplo mais evidente de concentração de responsabilidades, no entanto, é o da música, que recai sempre nas costas de Alceu Estevam. É ele quem sempre diz como se deve tocar e, enquanto não chega, ainda que outras pessoas comecem a tocar, os ânimos não se aquecem, o ensaio parece não ter o mesmo vigor. Sendo ele um exímio percussionista que acompanha o grupo desde sua formação inicial, suas batidas parecem contagiar aos demais tocadores e a voz de Boni, além de incendiar os corpos dos dançarinos. Há sorrisos, volume, velocidade e vigor quando participa. O peso dessas responsabilidades sustentado por mais duas décadas, é por vezes desestimulante para essas pessoas, sendo os homens os que dão demonstrações mais notórias disto. Isto talvez explique suas idas ao bar ou as delongas em outras atividades atrasando o ensaio, além de alguma reclamação, vez ou outra, de que tudo lhes recai sobre as costas. A seu modo, o Urucungos nos revela aqueles a quem Turino (2008) teria chamado de “especialistas”¹⁰⁶.

Já houve várias tentativas de organização e distribuição de tarefas no grupo. No início de 2009, por exemplo, procuraram estabelecer uma nova ordem para os ensaios na qual os instrumentos ensaiariam das 14:00 às 15:00, o canto das 15:00 às 16:00 e daí em diante a coreografia seria ensaiada junto com as demais partes. Também numa tentativa de descentralizar a responsabilidade pelos ensaios, outras pessoas do próprio grupo foram convidadas a desenvolver atividades com os presentes. Na prática, essa organização não durou mais do que três meses. O ensaio dos instrumentos nunca começava de fato às 14:00, os intervalos entre as atividades começaram a se prolongar e as pessoas se dispersavam tomando a cerveja ou café, comendo, comercializando cosméticos, rifas, acendendo cigarros ou parando para conversar. Logo voltaram ao modelo de antigamente, garantindo assim a continuidade do ensaio sem intervalos.

De uma maneira geral o ensaio todo se passa num clima muito descontraído, como acontece nos encontros de familiares ou amigos. Dizer coisas engraçadas provocando risos parece ser a especialidade de muitos daqueles homens e mulheres, praticamente não

¹⁰⁶ Ver capítulo 3.

havendo momento impróprio para isto. Até mesmo as correções durante as performances podem ser feitas assim, e se não o forem, revestem-se de suavidade na maioria dos casos. Erros durante a performance nunca são reprimidos, embora sejam corrigidos, como parte de uma perspectiva inclusiva dos membros do grupo. Mesmo durante apresentações, erros são discutidos de maneira mais relaxada *quando* são discutidos.

Um aspecto bastante cobrado na dança é a postura do corpo, que deve convencer a quem está assistindo, tanto públicos quanto demais membros do grupo. Nos ensaios do samba de bumbo, por exemplo, além da orientação sobre a incorporação “corpo cansado” dos sambadores do passado, há uma frase recorrente entre aqueles que os dirigem esteticamente “empina a bunda! Negra tem bunda!”. A orientação é sempre recebida com riso pelas mulheres, que muitas vezes reagem dizendo “tudo bem, mas fulana não pode arrebitar a bunda, senão ela derruba todo mundo que estiver atrás”. Esta “fulana” é invariavelmente negra. A partir da reação das mulheres podemos refletir sobre o senso comum que relaciona corpos a repertórios. O corpo imaginado para o Samba de Bumbo é o corpo da negra de “bunda arrebitada”, que rebola, ginga e enlouquece o bumbeiro com sua sensualidade. Quando as mulheres reagem apontando quem não precisa se preocupar com isto, atestam aquele corpo, confirmando o quanto é apropriado para aquela dança, ou melhor, que aquele corpo é construtor daquela dança (CSORDAS, 1999). Por outro lado, a orientação permanece para aquelas “não negras” que precisam conformar seus corpos ou, em outras palavras, precisam enegrecer, crescendo essa parte de seus corpos como forma de tornar a performance convincente. Essas práticas, ditando a forma conveniente para seus corpos, não apenas exaltam aqueles naturalmente “apropriados”, mas também prescrevem o molde aos demais que intentam executá-la.

Os figurinos que no momento das apresentações cobrem esses corpos dão-lhes o acabamento final: as ancas largas femininas são garantidas pelas volumosas anáguas, enrijecidas cuidadosamente antes de cada apresentação pela goma de maisena de Sinhá e Manô; as cabeças dos homens levam turbantes brancos, sinalizando a nobreza dos ancestrais e dos terreiros de candomblé e umbanda; estampas florais e multicoloridas das saias dão a graça e sensualidade das mulheres, enquanto motivos de plantas e animais nas camisas são propositalmente escolhidos para revestir os homens de virilidade, assim como seus braços são sempre deixados à mostra; por fim, os pés descalços mostram a dança livre

desses corpos ágeis.

A harmonia dos ensaios pode ser quebrada quando antecedem grandes apresentações como festas juninas e carnaval. Preparar-se para apresentações de peso que deem continuidade à visibilidade e ao sustento material do grupo é tarefa à qual atribuem muito valor e empenho pois de fato recebem inúmeros convites de entidades culturais, organizadores de eventos e prefeituras. Na prática, o ensaio dessas performances começa entre quatro e seis semanas antes do início das festividades para as quais são convidados, tornando-se mais longos e intensivos que o normal. Isto significa que por todo esse período de tempo é priorizado o aperfeiçoamento de uma única performance, com inúmeras repetições e maior atenção ao desempenho cênico dos dançarinos, maior exigência dos músicos, etc.

A administração dos diferentes níveis de competência em ensaios como esses é sempre um campo de disputas e negociações: se por um lado há sempre aqueles que já conhecem profundamente todos os procedimentos de uma performance, aborrecendo-se com repetições excessivas daquilo que já conhecem tão bem, por outro a falta dessas repetições dificulta o aprendizado dos novatos, gerando uma insatisfação como a que experimentei inicialmente. Nesse momento, o desequilíbrio entre experientes e novatos parece intensificar-se provocando eventuais desentendimentos.

Por volta das dezoito horas (ou mais tarde em períodos de ensaios intensivos), o ensaio é encerrado e tem início a “roda de informes”, momento em que os instrumentos são guardados, saias voltam para o armário e as pessoas se sentam em roda onde serão feitos avisos importantes, discussões de assuntos relacionados ao andamento geral do grupo e o anúncio das próximas apresentações. Normalmente, embora haja sempre uma consulta coletiva para saber quem poderá comparecer às apresentações, sua possibilidade não é decidida por todos, mas previamente aceita ou descartada pela própria diretoria. Mesmo quando apenas poucos puderem comparecer, há sempre membros disponíveis, ou por estarem desempregados, ou por serem aposentados ou ainda por se dedicarem oficialmente ao grupo, fator possibilitado pela política de Pontos de Cultura apresentada anteriormente. Para esses, representar o grupo não é problema ainda que estejam em número reduzido, pois as apresentações do Urucungos são interativas, permitindo que a participação do público gere o mesmo efeito grandioso de muitos dançarinos.

Os avisos e discussões que se seguem nessas rodas de informes nos dão uma boa ideia de como ensaios permitem a constituição de verdadeiros fóruns comunitários, nos quais valores, pensamentos, afetos, relações de poder, dentre outros aspectos que perpassam as vidas humanas, são expostos, discutidos e organizados pela comunidade. Fatos da vida como casamentos, mortes, nascimentos; explicações sobre o andamento das atividades dos pontos de cultura; explicações sobre as finanças da sede; organizações de festas ou saídas para apresentações, comunicações sobre oportunidades de emprego ou atividade remunerada; pedidos diversos; reclamações ou pedidos de desculpas em público; comentários sobre apresentações passadas; apresentações formais de visitantes; tudo isto, dentre outros assuntos, é revolido nesse momento, resultando em acordos, desentendimentos, disputas ou negociações.

Fazendo-nos lembrar das disposições psicológicas, sociais, emocionais e físicas sobre as quais nos falava Thomas Turino em relação aos ensaios de música participativa no capítulo 3, os ensaios do Urucungos são capazes de criar uma aura abrangente de incitação à participação, na qual deixar de contribuir para a totalidade pode soar tão antissocial quando ficar em silêncio numa festa. É essa a sensação que se tem ao chegar a sua sede: dos portões para dentro, um visitante é calorosamente convidado a dançar, cantar ou tocar algum instrumento. Se não se sentir à vontade, poderá esperar por algumas passagens do mesmo número, mas sua participação é sempre esperada em algum momento.

5.2.3 Performances

Como já sabemos, o repertório do Urucungos é formado pelo conteúdo ministrado nas oficinas de Raquel Trindade e acrescido do Samba de Bumbo, pouco tempo depois de sua formação. No início da década de 1990, o percussionista Alceu Estevam, responsável pela direção musical do grupo e recentemente eleito seu presidente, iniciava uma pesquisa sobre o Samba de Bumbo Campineiro. Juntamente com Antônio Carlos da Silva, o TC, dirigente da Casa de Cultura Tainã, trabalhou intensamente na recuperação dos antigos bumbos utilizados em celebrações das comunidades negras da cidade e arredores, com apoio no centro de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Para tanto, seguiram recomendações obtidas por meio de pesquisas junto aos antigos

frequentadores do samba ainda vivos. Dentre eles, estão alguns de seus familiares e amigos de suas famílias. Ainda nessa época, Alceu apresentou o samba ao Urucungos, que até então mantinha exclusivamente o legado transmitido por Raquel Trindade como repertório.

Contam alguns membros mais antigos que Alceu teria enfrentado alguma resistência à sua proposta. A adição de mais um estilo musical traria mudanças a um repertório até então formado exclusivamente a partir do legado cultural da família Trindade. A própria Raquel teria sido consultada sobre a possibilidade de inclusão dessa expressão. Parte da preocupação do Urucungos pode ter sido gerada por experiências paralelas de apropriação do repertório de Raquel Trindade. Há grupos em Campinas que apresentam algumas de suas peças de uma maneira considerada “adulterada” pelos participantes do Urucungos e pela própria Raquel, que já teve a oportunidade de assisti-los. O receio em relação à mudança no repertório possuía explicações mais profundas. Poderia implicar em uma desaprovação da mestra, o que significaria a quebra de um código de conduta socializado entre os participantes do Urucungos: o desrespeito a um mestre na cultura popular.

Entretanto a iniciativa não incomodou Raquel Trindade, que chegou mesmo a encorajá-la, como forma de continuidade do lema de seu pai “pesquisar na fonte e devolver ao público em forma de arte”. Na lembrança de meus interlocutores não ficou nenhum sinal de contenda ou ruptura entre o grupo e sua mestra; nem mesmo teria sido demarcada uma nova fase na experiência do grupo. Uma vez entendido que Raquel não se magoaria, seguiram em frente. Hoje em dia, o samba de bumbo é sua apresentação mais requisitada, ou melhor, o Urucungos é reconhecido por apresentar o Samba de Bumbo Campineiro.

Ao comentar sobre a construção de seu próprio conhecimento, Raquel ressalta duas vias: a do espetáculo e militância política, que aprendeu com o Teatro Popular Brasileiro de seu pai, Solano Trindade; e a da terapia através da dança folclórica, muito utilizada por sua mãe, Margarida Trindade, em seu trabalho junto a doentes mentais. Em seus depoimentos sobre Solano, entusiasma-se:

Quando eu era menina, [Solano] me levava para exposições de artes, para a Pinacoteca, espetáculos de balé e música clássica, para espetáculos do Abdias Nascimento, do Teatro Experimental do Negro, para assistir a Orquestra Afro-Brasileira do Abigail Moura, ao Museu de Arte Moderna. Ele tinha uma cultura geral muito grande, mesmo sendo autodidata... Papai era do Partido Comunista e na década de 40. Abdias era do Partido Integralista, graças a deus

depois ele mudou para melhor, e os dois discutiam muito sobre a política na época. Mas se davam muito bem, porque o Abdias Nascimento criou o teatro experimental do negro e criou o teatro popular brasileiro com minha mãe, Margarida da Trindade e o sociólogo Edson Carneiro. Mas com os outros ele se dava muito bem, com Grande Otelo, com o próprio Abdias, com Abigail Moura, Mercedes Batista, Ruth de Souza, Léa Garcia, o jornalista Barão de Itararé, a escritora Eneida, a pintora Djanira. Eles todos se reuniam no Vermelhinho [Bar e Café] onde eles tinham conversas muito boas¹⁰⁷.

Já ao lembrar-se da mãe:

Ela veio da Paraíba, numa luta muito grande, mas ela que ensinou todas as danças do grupo, com exceção do Candomblé, o Maracatu, o Jongo [Teatro Popular Solano Trindade de Embu-SP], tudo foi ela quem ensinou. Ela fez também com a doutora Nise da Silveira um curso de terapia ocupacional nível médio e trabalhou com a doutora Nise no museu Imagem do Inconsciente, ensinando os doentes mentais a dançar¹⁰⁸.

Essa vivência familiar parece transbordar em todas as suas atividades e grupos criados pela folclorista Brasil a fora¹⁰⁹. Numa ponta, o uso do material pesquisado por Margarida Trindade cumpriu a primeira parte do lema “pesquisar na forte...”. Na outra, o Teatro Popular Solano Trindade, juntamente com suas influências¹¹⁰, colaboraram na construção de um modelo de performance, completando o lema “... e devolver ao povo em forma de arte”. Ao contrário dos demais grupos, que deram continuidade a suas próprias pesquisas, o Urucungos se apropria de uma pesquisa realizada no passado. Assumindo-se como “parafolclórico”, e compreendendo por isto que retratam manifestações tradicionais, o grupo agarra-se à via do espetáculo herdada dos Trindade, mantendo regularmente

¹⁰⁷ Extraído de uma entrevista concedida por Raquel Trindade ao jornal “Causa Operária”, em 4 de maio de 2009.

¹⁰⁸ Ver a nota de rodapé anterior.

¹⁰⁹ Dentre elas o Teatro Popular Solano Trindade, a Nação Cambinda de Maracatu, além de várias oficinas que inspiraram pessoas em todo o país.

¹¹⁰ Dentre estas influências, consta a obra do maestro Abigail Moura, compositor de algumas das cantigas do Maracatu que Raquel transmitiu ao Urucungos. Essa contribuição teve importância tanto na construção de seus conhecimentos musicais da família Trindade quanto na escolha dos elementos que a identificariam como expressão afro-brasileira. De acordo com o livro de Emanuel Araújo (2003), a orquestra se apoiava em instrumentos de percussão, como base para instrumentos harmônicos. Dentre esses instrumentos percussivos, Abigail incorporou o agogô, o adejã, o urucungo, o afoxé, atabaques e quiêngues, e a puíta. Em seu repertório reunia expressões como o Maracatu, o frevo, o Jongo, além de outros temas do folclore brasileiro e cânticos de umbanda e candomblé. Esse contato pode não apenas ter sido um aprendizado, mas causado visível impacto na continuidade de transmissão desse legado expressivo, como mostra o próprio nome Urucungos, Puítas e Quiêngues.

ensaios e apresentações.

Esse repertório é o mais amplo e diversificado se comparado aos demais grupos culturais de Campinas, abrangendo danças e folguedos de várias regiões do Brasil. No entanto, com exceção do Maracatu, do Bumba meu Boi e do samba de bumbo, performances mais longas, o que se pratica não é uma manifestação em si, como ocorre no Jongo Dito Ribeiro ou no Maracatucá, mas uma curta demonstração. Antes, apresentam “esquetes” dessas manifestações, como pequenos números num teatro de revista, linguagem tão explorada por Solano Trindade¹¹¹. Longas ou curtas, todas as performances do grupo foram esteticamente elaboradas para produzir um efeito de espetáculo quando apresentadas, provavelmente influenciadas por esta linguagem.

Vejamos como isto ocorre em seus espetáculos, começando com o Cirandas da Minha Terra, que reúne sete danças ao todo. O espetáculo geralmente é aberto com o Samba Lenço, também conhecido como Samba Lenço Rural Paulista¹¹². Chamadas pelo batuque de bumbo, caixa, pandeiro, gaza e reco-reco, as mulheres saem de algum lugar recluso, que pode ser um corredor, uma coxia de teatro, um cantinho no quintal ou na praça, sambando, chacoalhando suas saias rodadas, rodopiando e tomando o espaço destinado à apresentação num grande alvoroço, sendo essa primeira parte chamada de “baile”.

Quando há homens dançando, eles vêm logo atrás e posicionam-se ao fundo do local de apresentação. Ali ficam dançando um passo fixo, no qual alternam pernas e braços direitos para fora enquanto seguram seus chapéus na mão direita. Apenas se juntam às mulheres aproximadamente no meio da apresentação. No centro das atenções, as mulheres mantêm um baile efusivo de cores, movimentos sensuais, gritos de euforia e sorrisos, enquanto uma delas, segurando uma pequena cesta cheia de lencinhos muito brancos e bem engomados, vai os distribuindo às demais.

Com os lencinhos nas mãos, as mulheres iniciam o passo básico do Samba Lenço, parecido com o dos homens: pernas e braços direitos alternando-se em movimentos para fora, com a diferença do equilíbrio sobre os delicados pés esquerdos em ponta, ao contrário

¹¹¹ Veja o roteiro do Bumba meu Boi no Apêndice.

¹¹² O Samba Lenço é considerado uma das variantes do samba no estado de São Paulo, guardando traços que o aproxima do Jongo e do batuque. Juntamente com o samba de bumbo, é parte dos eventos da Festa do Bom Jesus, em Pirapora. Numa explicação oferecida por participantes do famoso Grupo Samba Lenço de Mauá, o lenço seria um sinal da devoção a São Benedito. Durante essa performance, homens e mulheres, em fila, acenam uns para os outros com seus lenços e em seguida formam pares que dançam ao som de bumbos, caixas, pandeiros e ganzás. Ver: Moraes (1997), Von Simson (2005).

dos homens que os mantêm inteiros no chão¹¹³. Abanando seus lenços na mão direita e sem perder esse passo, as mulheres organizam duas fileiras, de frente para o público. Assim que essas fileiras acabam de ser formadas, a batucada cessa. Ouve-se o canto “Uá Uê, Uê Uá”, puxando de volta o batuque, no qual o movimento se encaixa: em “uá” as pernas estão para dentro e os braços para fora, invertendo-se em “uê”¹¹⁴. A complexa coreografia que se segue encaixa-se nos versos cantados como expressão performática de suas palavras. Assim se passam giros, cruzamentos entre as fileiras de mulheres, passos rebolados para trás e, quando finalmente chegam os homens para duplicar essas fileiras¹¹⁵, a dança lembra as quadrilhas das festas juninas, dando voltas, retornando, emparelhando-se. Quando a última estrofe é repetida, desfazem-se as filas e retoma-se o baile, explorando-se gestualmente a comicidade dos versos “Mas eu não vou neste samba com você, porque a polícia tá querendo me prender!”.

Geralmente em seguida, o grupo apresenta do Coco de Alagoas, que também junta a uma coreografia elaborada, umbigadas e o sapateado básico do Coco Alagoano, considerado por alguns folcloristas como diferente de outros estados do nordeste por ser mais vivo e figurado¹¹⁶. Adentrando novamente o espaço de apresentação aos pares, que a princípio deveriam ser de mulheres e homens, mas que na falta destes findam por ser majoritariamente de mulheres, formam uma roda que será mantida por praticamente toda a apresentação, enquanto cantam a primeira parte desse coco, andando lentamente, com as mulheres balançando as saias. Nesse momento, pandeiro, zabumba, caixa e chocalho, triângulo e agogô apenas rufam, sem muito produzir muito volume para não encobrir o canto. A primeira batida na zabumba será dada juntamente com o primeiro passo do coco, pés direitos batendo inteiros no chão, iniciando-se assim a segunda parte desta canção¹¹⁷. Nesse primeiro passo, correspondente ao primeiro tempo do compasso, os pares, ainda de

¹¹³ Ver fotografia 11.

¹¹⁴ Ver anexo II.

¹¹⁵ Quando não há homens ou há poucos homens, são as últimas mulheres das filas que se emparelham com as primeiras duplicando as fileiras.

¹¹⁶ O Coco é comumente dançado na região praiana do Norte e do Nordeste, sobretudo em Alagoas. É uma dança de roda ou de fileiras mistas, de conjunto ou de pares, que desenvolvem movimentos ritmados, tendo como destaque o passo marcado do pé direito e a umbigada. Musicalmente, a percussão tem destacada presença e é normalmente acompanhada por palmas e sapateados. O coco apresenta uma infinidade de variações e nomenclaturas Brasil afora, motivadas por especificidades coreográficas, rítmicas ou instrumentais. No canto responsivo desta cultura expressiva, cantadores improvisam, e a roda dos demais participantes responde em coro e batendo palmas. Ver: Frade (1979), Rocha, (1977).

¹¹⁷ Ver anexo III, compasso 14.

mãos dadas, voltam-se um para o outro. No primeiro tempo do compasso seguinte, voltam-se para fora, enquanto o círculo gira em sentido anti-horário. Daí em diante, a exemplo do Samba Lenço, variações desse mesmo passo são executadas e acrescidas de gestos que interpretam a letra que está sendo cantada. Quando ao final, o verso “chuva choveu...” é cantado, desmancha-se o círculo e os pares vão deixando a cena um a um; com o palco vazio, uma sequência de palmas desfecha esse número.

Na sequência, apresentam o Jongo mineiro e o Jongo fluminense, também de forma coreografada. Nessa dança, um casal posicionado no centro de uma roda de dançarinos alterna constantemente encontro e afastamento entre si, sendo esse encontro uma variação da umbigada. Há entretanto outras variações, sendo uma delas o encontro dos joelhos dos dançarinos, sempre cruzando-se o direito de um com o esquerdo do outro. A performance do Jongo mineiro do Urucungos explora essencialmente esse movimento, no qual os dançarinos levantam um de seus joelhos no início de cada compasso¹¹⁸. Entretanto, os dois dançarinos do meio do círculo são suprimidos; é o próprio círculo que dança, estando os dançarinos enfileirados, dançando quatro passos para frente e levantando seus joelhos no quarto tempo, alternando os joelhos direitos e esquerdos a cada compasso.

Enquanto o círculo se move, a canção descrita acima é cantada duas ou três vezes, até que é subitamente interrompida pela declamação de um ponto: um dos dançarinos sai do círculo posicionando-se no meio da roda e cantando seus versos a plenos pulmões. Tudo para quando o seu “Dááá lincença seu jongueiro” inicia seu ponto. Esta declamação é grandiosa: o dançarino se dirige ao público, à percussão, ao demais dançarinos da roda, gesticulando as palavras que compõem seu ponto. Assim que termina, o coro repete o último verso cantado, numa referência ao jogo de demandas e respostas bastante comum nas expressões afro-brasileiras do sudeste¹¹⁹.

O dançarino volta para o círculo que retoma o movimento e a cantiga do início, acompanhado pela percussão. Recriando a retórica dos Jongs, na qual pontos são lançados para provocar alguém, que deverá elaborar uma resposta também em forma de ponto para “desamarrar-se”, a performance descrita pode repetir-se quatro, cinco seis ou até mais vezes, sempre com um dançarino-recitador diferente. Os versos entretanto já são todos

¹¹⁸ Ver anexo IV, compassos 1 e 2.

¹¹⁹ Ver anexo IV a partir do compasso 21.

conhecidos do grupo e sua ordem é sempre bem ensaiada. O primeiro dançarino a interromper a roda canta:

Dá licença seu jongueiro,
Licença que eu vou falar
Se ele é um mau carreiro
Que não sabe carrear
Quero que você me diga
Quantos peixes tem o mar

Quando o segundo dançarino parar a roda, responderá:

Dá licença seu jongueiro,
Licença que eu vou falar
Quantos peixes têm no mar
Eu não posso lhe dizer
Pois o mar é muito fundo
Eu tenho medo de morrer

Os demais pontos seguem do mesmo modo, respondendo-se sucessivamente. Sem pausas, terminado o Jongo Mineiro o ritmo dos instrumentos – atabaque, tumbadora, djambê, agogô e caxixi – muda, anunciando o Jongo fluminense, também conhecido como Jongo da Galinha¹²⁰. Este último Jongo empresta sua base rítmica do Samba de Roda da Bahia, número apresentado logo a seguir. A exemplo dos demais Jongs, esta também é uma dança circular, que permite a interação com o público, em especial com o público infantil.

Dançadores iniciam num círculo fechado, movendo suas pernas direitas para frente e para trás na cabeça de cada compasso do samba. Ao mesmo tempo alternam movimentos de subida e descida de braços retos ao longo do corpo enquanto perguntam “Adelina, diacho! Cadê meu melão?”. A resposta a esta pergunta vem acompanhada do movimento de todos em direção ao centro da roda, enquanto “batem asas” com o torso abaixado, imitado galinhas e cantando “a galinha comeu, a galinha comeu”¹²¹. Rapidamente a roda se abre, num rodopio de cada dançador para fora, expandindo novamente o círculo e cantando “o meu melão tão madurinho”, seguido de um novo movimento em direção ao centro com a resposta “a galinha comeu”. Repetido este jogo de pergunta e resposta duas ou três vezes, os

¹²⁰ Ver anexo V.

¹²¹ Ver fotografia 12

dançadores desmancham a roda, e aproximam-se do público. Com as mãos na testa, como se procurassem a galinha debaixo do sol, brincam com a plateia cantando “Era meia noite/ eu saí a procurar/ ou galinha ou perua, Albertina/ eu hei de achar”. Neste momento procuram a galinha debaixo dos bancos, atrás das pessoas, explorando ao máximo a brincadeira com crianças quando elas estão presentes. O verso é repetido duas vezes e, quando terminam de cantá-las, os dançadores retornam ao círculo fechado com o verso e o movimento inicial, finalizando assim a performance¹²².

Geralmente o grupo prossegue a apresentação com sua versão do Samba de Roda da Bahia, que coloca em destaque o canto de pontos, as palmas dos participantes e a instrumentação com atabaques, djambês e tumbadoras, além de agogô pandeiro e chocalho¹²³. Trata-se de um dos números mais longos do grupo, pois, além dos pontos coletados pela família Trindade, foram acrescentados outros, criados por participantes do grupo.

Ao som dos tambores, um círculo fechado de dançadores samba enquanto um deles inicia um movimento de cumprimento a toda roda, deslocando-se pelo seu interior no sentido anti-horário e interagindo com os demais integrantes do círculo, sambando o tempo todo. Quando retorna ao ponto de onde saiu, essa pessoa se posiciona no centro, onde samba livremente por alguns minutos. Para sair dali, o sambador dança em direção a outra pessoa na roda e lhe dá uma umbigada, tendo seu lugar tomado por esta, que realizará os mesmos movimentos. Cerca de seis ou sete pontos são cantados em seguida, levando tempo suficiente para que o maior número de participantes da roda tenha seu momento de solo no

¹²² Há mais um Jongo no repertório do Urucungos, o Jongo da Barata, mas há alguns anos não é executado. Seguindo o mesmo padrão rítmico e instrumentação do Jongo Mineiro, é também dançado numa roda que se move em quatro tempos para a direita e em seguida retorna em mais quatro tempos para a posição inicial, movendo-se para a esquerda, sendo este vai e vem contínuo até o final da execução. Entretanto, o passo é diferenciado, com os dançarinos posicionando-se lado a lado, com as pernas levemente flexionadas e os quadris pronunciados para trás, incorporando “a bunda arrebitada das negras”. Enquanto os pés se movem lateralmente, braços semiflexionados se cruzam e descruzam enquanto torsos se projetam para frente e para trás, reproduzindo movimentos bastante conhecidos das danças da umbanda e do candomblé. Diferente do Jongo Mineiro, entretanto, neste há sempre um casal no meio da roda, cada um girando em torno de si mesmo em quatro tempos e então se encontrando de frente e batendo joelhos. Um único ponto compõe este jogo, sendo repetido algumas vezes.

¹²³ O Samba de Roda é reconhecido pelo IPHAN como patrimônio imaterial desde 2004. De um modo geral, utiliza atabaques, pandeiro, ganzá, reco-reco, viola e violão como instrumentação. O canto é responsivo com um solista entoando pontos que são seguidos por um coro dançante. Uma relação com o culto dos orixás e com a capoeira é percebida em pesquisas deste gênero. Na roda de samba, cada participante dança só e ao sair da roda, convida um novo para a dança dando-lhe uma umbigada. A manifestação é tida como típica do Recôncavo. Ver: Guerreiro (1994, 2000), Edições Funarte (1982). Ver anexo VI.

centro. Chegando ao penúltimo ponto, o dançarino do centro passa a interagir diretamente com a roda, que canta “be-a-ba, be-é-bé, be-i-bi, quero ver as cadeiras bulir/ quero ver descer, quero ver subir”¹²⁴. O dançador obedece ao coro, agachando-se e levantando-se e provocando risos na plateia. Subitamente, um membro do grupo de fora do círculo de dançadores, que até então apenas cantava ou tocava algum instrumento, faz parar dança e batuque, e pede para quem está no centro da roda pôr a mão em alguma parte do corpo ou da vestimenta. Ao ver o dançarino do centro executar o que foi lhe foi pedido “Põe a mão no joelhinho”, o coro grita “Oba!”¹²⁵. Isto se repete cerca de três vezes até que música e dança são retomadas cantando-se “põe a mão no lererê, lererê, lererê/ be-a-ba, be-é-bé, be-i-bi, quero ver as cadeiras bulir”¹²⁶. Os dançarinos fazem gestos maliciosos com suas mãos ao cantar este verso. Quando a música é retomada, o participante do centro pode “umbigar” alguém para tomar seu lugar. A brincadeira, deste modo, se repete com três ou quatro participantes até que o ponto final passe a ser cantado, “sai, sai, sai oh piranha/ saia da lagoa”¹²⁷. O círculo se abre e os participantes vão saindo do palco em fila, dançando como pede a música “põe a mão na cabeça/ outra mão na cintura/ dá um remelexo no corpo/ dá uma umbigada na outra”.

A não ser pela passagem direta do Jongo do Mineiro para o Jongo da Galinha, há sempre uma breve interação com o público entre uma dança e outra, dando explicações sobre essas performances, brincando, convidando-o a participar dos ensaios na sede, etc. Porém, finda a apresentação do Samba de Roda, essa conversa com a audiência, geralmente dirigida por Alceu Estevam, ganha um cuidado especial ao apresentar a próxima atração, o Samba do Bumbo, descrito no segundo capítulo deste trabalho. Ao introduzir o Samba de Bumbo, Alceu chama atenção para a pesquisa realizada pelos grupos de cultura campineiros, como Urucungos e Casa Tainã, sobre essa expressão cultural do interior do estado de São Paulo¹²⁸. Muita ênfase é dada ao fato deste ser um samba “legitimamente campineiro”, como costuma dizer, exemplificando muitas vezes o toque básico do bumbo para a platéia.

O Samba tem início com alguns pontos, propostos por membros que, de tanto cantá-

¹²⁴ Ver anexo VII, compassos 1 a 16.

¹²⁵ Ver anexo VII, compassos 17 a 23. Ver fotografia 13.

¹²⁶ Ver anexo VII, compassos 24 a 36.

¹²⁷ Ver anexo VII, compasso 37 em diante.

¹²⁸ Ver fotografia 14

los, são praticamente considerados seus “donos”. Ora cômicos, ora enigmáticos em suas letras, permitem que várias intervenções, entre os próprios participantes sejam feitas. Algumas, criadas espontaneamente em alguma apresentação, tiveram tanto sucesso que acabaram incorporadas a certos pontos. Isso acontece quando Sinhá canta “eu vi, eu vi/ uma baleia na boca de um lambari”, Alceu a interrompe, chamando a atenção para o absurdo que está cantando, e logo se dirigindo a alguém na plateia, pergunta:

Meu amigo, chega aí! Você acredita no que essa senhora está falando? Você acha que dá pra enfiar uma baleia na boca de um peixinho desse tamanho?

Outro momento divertido e sempre repetido é aquele em que Alceu, parodiando outro ponto de Sinhá começa a cantar

Eu tenho pena, eu tenho dó/ Meu galo preto vai casar com o carijó.

Sinhá o interrompe dizendo que ele só faz isto para atormentá-la, e então começa a cantar a letra certa:

“Eu tenho pena, eu tenho dó/ O galo preto vai apanhar do carijó”¹²⁹.

Alceu logo intervém perguntando à plateia se não acham que casar e apanhar são a mesma coisa “foi assim comigo desde que eu casei e estou apanhando até hoje!”.

Mas há também improvisações que jamais se repetiram, permanecendo na memória de muitos como um momento único. Lembro-me de uma apresentação, ocorrida em 2007, em uma escola pública, num evento comemorativo. Assistindo ao samba de bumbo, uma mulher dava sinais de tédio, que foram percebidos por Roberto Boni. Naquela situação ele não hesitou em criar um ponto de samba só para aquela espectadora, no qual dizia que havia percebido seu desinteresse de lá do palco, e que o grupo só a perdoaria se descesse da

¹²⁹ Esse é mais um dos pontos em que se pode observar a linguagem figurada dos repertórios afro-brasileiros, dissimulando a mensagem de que o oprimido vencerá seu opressor quando se refere ao pequeno carijó surrando um robusto oponente, o galo preto numa rinha de galos. Ouvi essa explicação de membros e ex-membros do Urucungos sobre o referido ponto, mostrando que a brincadeira não torna nula conscientização dos membros do grupo. Ver anexo VIII.

arquibancada e viesse sambar junto com eles, tudo isto em rima rica e espontaneamente. Envergonhada, a mulher ria. Não teve coragem de se juntar ao grupo, mas mudou totalmente sua postura.

A exemplo dessas, várias pequenas intervenções surgem no improviso das apresentações e funcionam como fórmula para o envolvimento do público. Assim se passou com o ponto criado por Nilvanda Sena, com a intenção de chamar o público para fazer parte do bolo humano que interage com o bumbo nessa performance “Assim é o Samba de Bumbo, vai pra lá e vem pra cá/ Sempre fica mais bonito quando o povo vem dançar”¹³⁰ Como o grupo se propõe a fazer do samba de bumbo um dos pontos altos de interação com o público, passou a pedir sempre que Nil cante seu ponto, chamando a audiência para se misturar às dançarinas, interagindo com o bumbeiro que quase se perde no meio de tantas pessoas por mais alguns pontos.

A essa altura, relações empáticas entre o grupo e sua plateia já estão fortemente construídas; envolvido pelas emoções, ritmos, movimentos e disposições que as performances sugerem, o público é finalmente convidado a formar um grande círculo de mãos dadas para a dança final, um conjunto de cirandas. Intercalando-se entre as pessoas de uma plateia que já não mais os assiste apenas, os membros do grupo lhes dão um abraço final, arrastando-os pelo espaço no ritmo lento e repetitivo das cirandas, unificando e harmonizando a todos por meio dessa performance. A despedida do grupo é feita na própria ciranda, no verso final em que cantam “chora bananeira, bananeira chora, chora bananeira, urucungos vai embora”¹³¹. A ciranda final, encerra o espetáculo “Cirandas da Minha Terra”, seguido das palmas efusivas tanto do público quanto dos participantes do grupo.

Outro espetáculo do grupo, o Maracatu, também é apresentado em períodos específicos do ano, mais precisamente durante o carnaval. Isto não impede contudo que seja apresentado em outras épocas, sendo seu ensaio retomado sempre que alguma proposta é aceita pelo grupo. Quando isto ocorre, tanto com o Maracatu quanto com o Bumba meu Boi¹³², esses repertórios costumam tomar todo o tempo de ensaio por várias semanas, até o momento da apresentação. Nas iniciativas em que se buscou trazer o Maracatu para Campinas – o bloco Nação Nagô e o grupo Ilús de Assuada, posteriormente Maracatucá –

¹³⁰ Ver anexo XIX.

¹³¹ Ver anexo X.

¹³² Ver apêndice.

nunca foram introduzidos os figurinos, que marcam papéis específicos num cortejo, trazendo à memória as figuras dos reis do Congo e a retomada da cerimônia da coroação nos cativeiros brasileiros.

Assim como as outras danças, o Maracatu foi mais um dos repertórios adicionados à bagagem cultural de Raquel Trindade a partir de sua experiência no Teatro Popular Brasileiro criado por seu pai, Solano Trindade. Numa palestra ministrada num encontro de Maracatu no Museu Afro-Brasil em São Paulo, em 2010, Raquel Trindade disse que apenas recentemente viera a conhecer as nações de Maracatu do Recife. Esse é um dado interessante, especialmente se compararmos a estrutura rítmica do Nação Cambinda à outros Maracatus do Nordeste Brasileiro. A célula rítmica básica que marca todos estes estilos de Maracatu¹³³ nem mesmo está presente no Cambinda, evidenciando o caráter autônomo do legado Trindade. Ele parte das iniciativas de Margarida e Solano Trindade há décadas atrás e segue um caminho paralelo à continuidade destas manifestações em seus lugares “de origem” ou mais populares, valendo-se de experiências internas de seus participantes na criação de expressões livres e criativas.

Outra característica interessante desse Maracatu é que o Rei e a Rainha são coroados durante o cortejo, uma prática diferente das nações nordestinas nas quais os Reis já saem completamente vestidos dos terreiros para o local de apresentação. Pensando na dramaticidade ensejada pelo Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade, podemos aventar a hipótese de um arranjo cênico para mostrar o ato da coroação, trazendo ao público informações adicionais numa linguagem teatral sobre uma cultura possivelmente desconhecida, ao menos no sudeste brasileiro da década de 1950.

Além disso, embora seja uma mãe de santo, Raquel costuma transmiti-lo como forma da cultura popular, desassociando-o das formas de religião afro-brasileiras¹³⁴. Além da performance do espetáculo teatral absorvida do pai, outro fator pode ter levado a tal escolha: sua mãe Margarida era evangélica, e por algum tempo, levou o marido para a

¹³³ Ver SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. Batuque book maracatu: baque virado e baque solto. Recife: Ed. do Autor, 2005.

¹³⁴ As antigas celebrações em torno do rei do Congo no período escravocrata evoluíram para os Maracatus de Nação, mais expressivamente a partir da abolição da escravatura. Sendo o Rei do Congo uma espécie de autoridade intermediária entre os senhores de engenho e seus escravos, sua função ficou perdida quando o estado de vigilância foi pulverizado. Reis e Rainhas de nações contudo continuaram a ser coroados como autoridade espiritual, especialmente balorixas e yalorixás, em reconhecimento de sua notoriedade social. Isto nos sugere que a relação entre Candomblé e os Maracatus seja pré-abolicionista. Ver: Maakaroun (2005).

igreja. A menção a orixás pode ter sido um delicado assunto na família, como a folclorista deixa transparecer algumas vezes. O possível respeito mútuo entre marido e mulher pode ter impactado tanto a formação quanto a transmissão de todo o repertório, tendo como consequência, o tratamento mais técnico e estético dado pelo Urucungos.

No grupo campineiro, a linguagem dramática se manteve, apresentando a disposição do séquito real elaborada pelo Teatro Popular Brasileiro. Essa performance pode assumir tanto a forma de um cortejo, no qual músicos e dançarinos se deslocam por um percurso específico – numa rua, quadra, praça, etc. – quanto a de um espetáculo de palco no qual será apresentada a cena da coroação do Rei e da Rainha do Congo. Neste último caso, os músicos permanecem no local de apresentação do começo ao fim. Posicionados em algum canto, serão eles a dar início ao espetáculo, chamando o cortejo com seu baque. Os personagens aparecerão numa ordem específica, seguida também quando se faz o cortejo. No espetáculo, porém, cada personagem tem seu momento na cena, também narrado pela loa que se está cantando.

Primeiramente vem dançando a Dama da Bandeira, carregando o Estandarte do grupo¹³⁵. Ela é seguida pelo Rei e pela Rainha, sempre debaixo da proteção da sombrinha de seu Paio¹³⁶. Uma vez posicionando-se de frente para o público, o casal real assistirá à sequência de damas e princesas que virão trazer-lhes presentes. Assim aproximam-se as damas da coroa, performando o momento da coroação¹³⁷. Em seguida, as Damas das Flores trazem ramalhetes como oferendas aos reis recém-coroados¹³⁸. Por fim, a Dama do Paço lhes oferece a Boneca Calunga que, recheada de ervas de magia, simboliza a imaginada ancestralidade africana, e a travessia do Atlântico¹³⁹. Chega o momento da apresentação dos lanceiros¹⁴⁰, capoeiras que defendem toda a corte e, fechando o cortejo, tem lugar o bloco das Baianas¹⁴¹.

Participantes do Urucungos criaram uma relação de posse com esses personagens,

¹³⁵ Nos Maracatus do Recife, as Damas da Bandeira carregam na verdade o estandarte da “Nação”. Ver fotografia 15.

¹³⁶ Ver fotografia 16.

¹³⁷ Ver fotografia 17.

¹³⁸ Ver fotografia 18.

¹³⁹ Sobre a Calunga, ver: Costa e Silva (1992). Ver Fotografia 19.

¹⁴⁰ Ver fotografia 20.

¹⁴¹ Outros Personagens do Maracatu praticado pelas Nações de Recife são: os Lampiões; o Caboclo de pena, “Arreá-ma”, simbolizando o índio e por vezes um totem animal, a exemplo do Leão Coroado ou do Maracatu Elefante.

desde os tempos dos ensaios com Raquel Trindade. Naquele momento, Raquel designou personagens associando-os diretamente a seus alunos, baseando-se em seus estereótipos, trejeitos e maneirismos. As substituições decorrentes das saídas e entradas de novos integrantes também seguiram essa tendência: uma vez encaixando-se ator e personagem, eles seguiram juntos até o tempo presente. É claro que num grupo caracterizado por um grande fluxo de pessoas, que muitas vezes vão e voltam, alguns personagens adquiriram um certo número de possíveis atores para interpretá-lo. Deste modo, apenas duas mulheres podem ser rainhas: Ana Miranda, presidente do grupo por muitos anos e “feita no santo”, ou seja, preparada para ser mãe de santo, embora não tenha exercido tal função nos últimos anos; e Edna Bento, participante do grupo desde sua fundação indicada especialmente para substituir Ana, quando ela não pode se apresentar¹⁴². Do mesmo modo, para o papel do rei cabem apenas dois homens: capoeirista Jacinto Rodrigues, mais conhecido como Mestre Jaça foi designado inicialmente por Raquel, mas hoje em dia já não participa ativamente do grupo. Em seu lugar entrou Zeus Cruz, participante desde 1991, sendo substituído apenas por seu antecessor, Mestre Jaça, quando não está presente.

A Dama do Paço é outro exemplo de papel exclusivo, por carregar a boneca Calunga. É destinado a Sinhá e mais recentemente a Rosa Lília Pires Sales, esposa de Alceu Estevam, que pode tanto substituí-la quanto atuar juntamente com ela, quando se decide que haverá duas de cada Dama. Numa entrevista concedida recentemente ao Jornal de Assis, Alceu se referiu a Sinhá como o “axé do Urucungos”, o que explica, para nós, porque a tarefa de carregar a Calunga cabe a ela¹⁴³.

Embora eu tenha descrito algumas características como “mãe de santo”, “mestre de capoeira”, ou “axé do Urucungos”, e ainda que estas sejam de fato apontadas discursivamente como justificativas para a atribuição desses papéis, há uma complexa trama de razões tácitas para a aceitação destas convenções, fazendo da ideia de substituição por qualquer outra pessoa neste papéis impensável ou, caso sequer sugerida, motivo para um possível fórum entre diretores para a tomada conjunta da decisão, ainda que informalmente, como foi o caso de Rosa. Há entretanto papéis mais flexíveis, como o das demais damas, que na prática acabam sendo executados pelas dançadoras disponíveis e que

¹⁴² Ver fotografia 21.

¹⁴³ Ver fotografia 22.

cabem nos figurinos – não podemos nos esquecer que trata-se de um espetáculo grandioso, requerendo sempre a participação de muitas pessoas, não podendo o Urucungos se dar ao luxo de descartar pessoas.

Deslocando-se ou permanecendo no mesmo lugar, entrado ou saindo de cena, todos, com exceção dos músicos, vão dançando do começo ao fim da apresentação. Ao contrário das danças apresentadas até agora, em seu Maracatu o Urucungos não segue uma coreografia fixa. Somente o que é fixo é a ordem de apresentação das personagens, a exemplo das nações do Recife. Ao longo dos cortejos, o grupo se vale de uma coletânea de passos, aprendidos inicialmente com Raquel Trindade, e enriquecida por outras experiências como Nação Nagô e o aprendizado com pessoas foram passando por ali. De maneira geral, os personagens vão entrando em cena dançando os passos que melhor os identificam; enquanto rei e rainha executam passos majestosos, princesas e damas mantêm passos que permitam carregar os objetos que entregarão ao casal real e que também mostrem atitudes de reverência; lanceiros, por sua vez, misturam golpes de capoeira a seus passos. O bloco das baianas é quem se encarrega de explorar a diversidade de passos do Maracatu, sendo, nos cortejos, responsável pela mobilização do público, trazendo-o para dentro do espetáculo.

Musicalmente, o cortejo do Urucungos absorveu as experiências coletivas do bloco Nação Nagô, que teve como referência rítmica os Maracatus Pernambucanos e acabou mantendo a célula rítmica mais conhecida nos Maracatus de Baque Virado¹⁴⁴. É claro que com o passar dos anos, o grupo foi adquirindo uma linguagem própria, embora ainda atribuam essas especificidades aos ensinamentos de Raquel Trindade. Houve um ligeiro deslocamento na célula rítmica da alfaia grave, uma variação no toque do agbê, chamado no Urucungos de xequerê, diferenciações no gonguê, acréscimo de um agogô e a criação de uma alfaia média, interpretada pelo grupo como a marca registrada do Maracatu Cambinda¹⁴⁵. Entretanto, quando apresentei esse baque à família Trindade, tanto em partitura quanto em áudio, não o reconheceram como o toque da Nação Cambinda, embora reconhecessem aquele ritmo como Maracatu.

Vemos aqui a evolução de repertórios orais e as consequentes transformações a que

¹⁴⁴ Ver anexo XI, compasso 1.

¹⁴⁵ Comparar anexo XI com anexo XII.

estão sujeitos, gerando outras bases para se pensar em noções de origem e autenticidade. Tanto o baque do Urucungos quanto o Baque do Nação Cambinda possivelmente transfiguram-se no tempo, mostrando agora formas distintas. Mesmo assim, o Urucungos considera sua forma de tocar Maracatu uma herança, ainda que as distinções sonoras sejam claras tanto para eles quanto para a família Trindade.

Finalmente, em relação às letras cantadas nesse Maracatu, ao invés da escolha aleatória de loas, há uma sequência narrativa e fixa, possivelmente moldada pelo Teatro Popular Brasileiro. Estas loas¹⁴⁶ – compostas por Abigail Moura¹⁴⁷, Capiba¹⁴⁸, Vitor Trindade¹⁴⁹, neto de Solano Trindade, ou ainda de domínio público – foram ordenadas para narrar a sequência cênica da cerimônia de coroação, não havendo espaço para a criação ou encaixe de novas cantigas.

Em sendo um espetáculo grandioso e com papéis bem definidos, o Maracatu do Urucungos apresenta-se como uma festa para os olhos e para os ouvidos a uma plateia que os assiste inicialmente. À medida que o cortejo vai se passando, a dramatização da coroação dos Reis do Congo dá lugar à Ala das Baianas, que de fato se encarregam da coreografia mais elaborada do cortejo¹⁵⁰. Na rua ou no palco, a dança das baianas é extremamente convidativa, sendo invariavelmente o seu contato com o público o momento em que ele se integra à performance. Embalado previamente pelo baque constante e pela narrativa não verbalizada das cores e do brilho da corte real, agora o público se sente à vontade para fazer parte dela, seguindo-a sob a orientação da dança das Baianas.

A apropriação de repertórios do grupo Urucungos nos remete às considerações de Thomas Turino sobre como diferentes formas do fazer musical se interpelam e se entrecruzam constantemente (2008). Especificamente neste caso, uma performance musical

¹⁴⁶ Como se chamam as canções no Maracatu.

¹⁴⁷ O maestro Abigail Cecílio de Moura era mineiro e faleceu em 1970. Era copista da Rádio MEC, função que exerceu até sua morte. Durante quase trinta anos, o maestro esteve à frente da Orquestra Afro-brasileira, criada em 1942.

¹⁴⁸ Lourenço da Fonseca Barbosa, mais conhecido como Capiba (1904 -1997), ficou conhecido no Brasil por seus frevos. Foi fundador e diretor da orquestra Jazz Band Acadêmica, Diretor do Teatro do Estudante e do Teatro Popular do Nordeste. Chegou a compor mais de 200 canções, em sua maioria de frevo, mas também de samba e música erudita. Várias continuam a ser lembradas nos carnavais de Pernambuco.

¹⁴⁹ Além da bagagem cultural da família trindade, o percussionista Vitor da Trindade tem se mostrado um músico importante no município de Embu, onde mora com sua mãe, tanto no ensino de música quanto na promoção de eventos culturais. Foi professor de percussão na Alemanha entre 1998 e 2008, além de ter atuado em diversas bandas e grupos musicais, tanto no Brasil quanto no cenário internacional.

¹⁵⁰ Ver fotografia 23.

especialmente elaborada para o espetáculo, música presencial portanto, apresenta-se gradualmente participativa à medida que vai se abrindo para a participação do público e culminando em total integração. Isto não se reflete somente na estrutura do espetáculo, com danças cada vez mais interativas ao longo de sua sucessão, mas na própria postura dos participantes do Urucungos. Convencidos do valor de sua arte, sorridentes e extremamente expressivos, dominam a cena oferecendo a suas plateias o terreno confortável de uma música do acolhimento, primeiro incitando-as e finalmente recebendo-as como parte integrante de sua performance.

Outra consideração interessante que essa apropriação de repertórios nos rende é a maneira como se sentem confortáveis para improvisar, brincar e criar sobre o Samba de Bumbo, uma performance musical que lhes parece muito mais “própria”. Não apenas por ser considerada uma manifestação campineira, mas por ter partido de pesquisas de um participante do grupo. Decididamente não são tão receosos e cuidadosos com relação ao Samba de Bumbo quanto são com os repertórios ensinados por Raquel Trindade. Pistas sobre disposições hierárquicas, critérios de autenticidade e relações de valor conferido ao que se tem por tradição começam a ser reveladas aqui. Estamos tratando de repertórios populares teoricamente pertencentes ao domínio público, mas suas práticas não foram chamadas de *apropriações* ingenuamente neste capítulo. Apropriações são de fato a questão central nesta tese e a qual retornaremos, portanto.

5.3 Na roda do Jongo Dito Ribeiro

Somos jongueiros, formados por um grupo de pessoas e familiares, que reconstitui a manifestação do Jongo em Campinas/SP através da memória de Benedito Ribeiro, de rodas com toque, canto e dança, com o objetivo de compartilhar e continuar com essa cultura ancestral. Nossa Missão é reconstituir a cultura ancestral do jongo nos mais diversos espaços, para todas as pessoas de diferentes credos, etnias e idades, priorizando as comunidades e grupos que atuam no universo da cultura afro brasileira. Nosso Objetivo é reescrever e escrever a história do jongo em Campinas/SP de modo a possibilitar que a manifestação cultural seja expandida e respeitada nas suas mais variadas formas, utilizando como elementos para atingir esse resultado: a descontração, alegria, afeto, boas energias, paciência com o momento individual de cada um, melhoria da autoestima, mudança do indivíduo de dentro para fora, autonomia e a preservação de nosso toque, canto e dança de jongo praticado em

nossa comunidade.¹⁵¹

Declarado em 2005 patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Jongo figura como uma das expressões da diversidade cultural mais valorizadas no Brasil nos tempos atuais. Ao investigar a vida de escravizados no sudeste do Brasil, Robert Slennes (1991) se dá conta de sua sociabilidade em torno de danças em roda, permitidas por alguns senhores em dias de santos católicos. Reunindo escravizados de diferentes e distantes plantéis, eventos como esses eram, para além do divertimento, uma oportunidade de comunicação incompreensível para seus senhores. O material musical coletado pelo autor na década de 1940 – cantos que misturavam palavras portuguesas e banto num jogo melódico, rítmico e essencialmente metafórico – só veio a ser analisado décadas mais tarde por Silvia Hunold Lara e Gustavo Pacheco (2007), que hoje nos mostram as rotinas daqueles escravizados na lavoura de café, na qual além do trabalho, cresciam pontos de jongo, ditando o ritmo do trabalho na terra.

No debate intelectual, as tendências se dividem entre os que consideram o Jongo mais uma das múltiplas culturas expressivas gestadas num contexto de escravidão nas Américas e aqueles que atribuem sua origem à região de Congo-Angola, tendo sido trazido ao Brasil como um legado banto¹⁵². Por outro lado, o artigo de Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984), nos traz dois interessantes depoimentos narrando uma possibilidade mítica de origem do jongo, ambos de pessoas desconhecidas. O primeiro foi coletado por ela mesma, na cidade de Cunha:

Quando Deus feiz o mundo arrestituiu os pessoar. Os santo pra ele era o pessoar. Pra vê quar é que queria o divertimento. Aí conversô com São Gonçalo o que ele queria, de cateretê a jongo. Então ele foi e arrequareu a puíta, ingualhar e tambor. Ele já tinha dado a viola que foi do cateretê e depois o jongo, e então Nosso Senhor deu o poder pra ele, pra tecer o mundo e fazer o que ele pudesse. (1984: 14).

O segundo, coletado na cidade de Taubaté, foi encontrado pela autora num artigo de Rossin Tavares de Lima:

¹⁵¹ <http://comunidadejongoditoribeiro.blogspot.com/>

¹⁵² Ver: Simonard, 2005.

O Senhor e o Deus Menino andavam perseguidos pelo Diabo. Fugiam apavorados quando encontraram um grupo de negros dançando o jongo. A convite dos negros eles se esconderam no meio da roda e por arte dos feiticeiros a roda se fechou de tal modo que o Diabo passou e não viu os fugitivos. O Senhor e o Deus Menino puderam assim prosseguir a viagem. Antes, porém, abençoaram o jongo, dizendo que essa dança daí para frente seria uma dança sagrada. (LIMA *apud* RIBEIRO 1954:90).

Séculos mais tarde na cidade de Campinas, um grupo semelhante começa a se formar em 2001. Este grupo, cuja missão transcrevi diretamente de seu *blog* na internet, foi idealizado por Alessandra Ribeiro, neta do jongueiro Dito Ribeiro, a quem homenageou com o nome de batismo do grupo. Segundo ela mesma, Benedito Ribeiro teria chegado à Campinas no início da década de 30 e, na nova cidade, teria dado continuidade à tradição que trouxera do interior de Minas Gerais, promovendo festas e encontros de jongueiros.

Em seus depoimentos sobre a criação do Jongo, Alessandra diz que, há alguns anos, decidira deixar o país em busca de novas oportunidades nos Estados Unidos. Na mesma época, tinha contato com certos grupos de cultura de Campinas e, em encontros com alguns de seus participantes, teria tomado conhecimento sobre o Jongo, de maneira bastante improvisada e informal.

...até que um dia na Tainã, chegou o Daniel, o Reverendo... tava a Carolzinha... tava o André da comunidade de Guaratinguetá... e eles fizeram uma Roda de Jongo na Tainã onde é a biblioteca, bem grande... E foi uma roda que foi um monte de gente... e que quando eles cantaram aquele ponto lá: “lábios lâminas... lábios...” que fala: “o negro Dito, o negro Dito rei”... ele entrou diferente. Naquele dia, naquele momento ele entrou diferente. Eu lembro que eu chorei muito, eu fiquei muito mexida. Eu não sei explicar, eu tinha a impressão... que eu tava sendo extremamente perturbada espiritualmente. A ponto de que depois que acabou aquela roda... não vi mais aquelas pessoas eu sonhava, eu via, eu acordava no meio da noite ouvindo o ponto de Jongo... eu vi uma imagem de um preto velho cantando...

Eu via um negro, velho, vestido de branco... mas eu não sei dizer se o rosto... se o olho era um olho vivo, um olho fechado... se tinha bigode, se não tinha... Nem se era meu avô... eu via... a figura... eu não via isso como uma coisa boa. É uma perturbação. Não tô dormindo. Fica essa coisa na minha cabeça que eu não sei o que é... que eu nunca vi essa tal dança...

... e eu cheguei à conclusão que eu tinha sem querer prometido alguma coisa pra aquele povo lá jongueiro e que tavam me cobrando. E que eu tinha que pagar, me livrar dessa dívida. Fazer alguma coisa pra poder dar certo. E nesse meio de tempo... eu fui tirar o visto e não saiu...porque eu não consegui justificar vínculo com o país. E era uma desculpa tão imbecil, pra mim não conseguir o visto que todo mundo conseguia... e eu com essa perturbação, eu falei: ‘Não. Então, eu vou fazer uma festa em casa, me livro dessa perturbação, pego o visto e vou embora’...

Essa foi uma festa junina. A intenção de Alessandra era reunir parentes e amigos, se despedir e principalmente “pagar a sua dívida”, desfazendo assim a perturbação espiritual que sentia naquele momento. Embora já possuísse longa vivência na Umbanda, deparava-se com uma experiência inédita e, naquele momento, assustadora. A ligação de Alessandra, de sua família e de alguns dos primeiros participantes do Jongo com a Umbanda é vista hoje como um caminho para se chegar à ancestralidade no Jongo:

A Umbanda da família fez a gente começar, mesmo que inconsciente a se mover um pouco nessa questão da ancestralidade... Eu acho que se não fosse a espiritualidade na minha vida, eu não teria entrado pro Jongo nunca...

Ao invés de afastá-la, a festa e os acontecimentos seguintes findaram por envolver Alessandra cada vez mais na experiência do jongo. Daniel Reverendo¹⁵³, a quem Alessandra convidara especialmente para ajudá-la a reverter a situação por acreditar que ela havia sido criada no momento em que ele cantou o tal ponto “amarrado-a”, tornou-se seu primeiro mestre.

... E quando meu tio falou aquilo que meu vô fazia Jongo... “Nossa! Então é por isso que eu to nessa perturbação que eu não me livro!”

...Depois dessa festa em casa, que meu tio comentou que meu avô fazia essa dança, e aí hoje eu percebo também que tem muita coisa pra descobrir ainda dessa dança que meu vô fazia. Porque a minha mãe era pequena, minha tia era pequena...meu tio na época bebia muito... ele lembra da festa... a festa que meu vô fazia de São Pedro, todo mundo lembra... a parte dos batuques que rolava com o Samba de roda, Samba de Bumbo, é muito vivo na

¹⁵³ Compositor, multi-instrumentista e intérprete, Daniel Reverendo participa ativamente das atividades do Centro Cultural Caxuera, de São Paulo, que tem por objetivo pesquisar e documentar as manifestações da cultura popular tradicional brasileira, com intuito de organizar e conservar acervos de áudio, fotografia, vídeo, texto e objetos, além de promover cursos e interagir com a sociedade.

memória das pessoas... e essa roda de desafio, né? Que é a que meu tio... tava vendo acontecer em casa aquele dia, nem eles sabiam que era Jongo. A gente chegou a chamar uma época de Embaixada... uma época de... vários nomes. Não Jongo, não Caxambú.

Alessandra começou a promover encontros de jongo em sua própria casa, abertos à comunidade e dos quais começaram a participar membros de sua família e amigos, dentre eles participantes do Urucungos e da Casa de Cultura Tainã. Não tardaria até que a experiência do Jongo voltasse a mobiliza-la espiritualmente:

... uma hora, rolou uma roda de Jongo e eu vi uma manifestação espiritual no meu quintal... Então, eu percebi que o Jongo não era uma manifestação que podia tocar e cantar só. Que tinha alguma coisa vinculada à espiritualidade que eu não sabia mexer e que era muito séria.

A relação com a espiritualidade que sentia no transcorrer das rodas de Jongo foi o que motivou Alessandra a iniciar uma investigação pessoal, passando por seus laços familiares e pela história de seus antepassados que transcorre até hoje. Sobre as descobertas a respeito de seu avô, a líder nos conta que residia no bairro do Botafogo, área ocupada por muitas famílias negras a partir da década de 30, e realizava rodas de Jongo no quintal de sua casa. Participava também de eventos de Samba de Bumbo e de cordões de carnaval em área próxima ao Cemitério da Saudade, onde essas atividades eram mantidas vividamente por uma comunidade negra residente. Era devoto de São Benedito, nome com o qual também foi batizado. A relação com a espiritualidade e com a ancestralidade tornou a experiência no quintal de sua casa mais cerimoniosa e reverente:

Quando eu descobri o meu avô, eu sinto que mudou pra mim também. Porque a minha forma de lidar com aquilo, não foi mais a mesma. Por isso que daí me remeteu a uma ancestralidade. E cuidar de um ancestral é muito complicado. Você tá trazendo uma energia de alguém que já viveu aqui pra somar com você o tempo todo. E como que lida com isso? Culturalmente, mas também espiritualmente. Então, muita coisa mudou no Jongo. Muita coisa que a gente fazia antes livremente, a gente parou de fazer... agora a gente voltou a fazer. Mas foram anos de não fazer... então a gente não abria uma roda sem ter um roteiro... a gente só cantava aquilo que a gente tinha certeza que podia cantar... porque a gente não tinha a dimensão dessa energia até aonde podia ir... criar ponto, desafio. Nem todo ponto, nem todo desafio era bem vindo... eu comecei a ler o Jongo no meu viés, e o meu viés passa pela espiritualidade.

...

Quando vira o Jongo Dito Ribeiro, automaticamente eu tornei a liderança da Comunidade, não que eu não fosse. Eu acho que no começo eram três pessoas que construíam juntos. Aí ficou, eu a líder da Comunidade porque a minha vivência era espiritual e foi essa vivência de terreiro que eu trouxe pro Jongo.

Ainda com poucas referências e num ponto inicial de uma jornada em direção a essa cultura expressiva, o grupo cantava pontos de outras comunidades. Começaram então a viajar para visitar outras comunidades jogueiras nos estados de São Paulo, Minas e Rio de Janeiro, onde compartilhavam experiências, conhecimentos e, principalmente, rodas de jongo. Essa prática é mantida até hoje. Juntamente com isto, desde 2001 o Jongo Dito Ribeiro vem se dedicando à reconstituição e pesquisa de seus próprios pontos de jongo, ou seja, buscam conhecer um repertório musical ainda presente na memória dos membros mais velhos da comunidade. Além disso, dentro de um processo particular sobre o qual voltaremos a falar, criam seus próprios pontos.

Em 2003, passados cerca de dois anos de sua fundação, o Jongo Dito Ribeiro foi “apadrinhado” pela comunidade do Jongo Tamandaré da cidade de Guaratinguetá, em São Paulo, cumprindo-se assim um ritual que marcou o reconhecimento da legitimidade da nova comunidade jogueira, numa perspectiva êmica. Hoje, apresentam-se em escolas, universidades, comunidades quilombolas, e em datas comemorativas específicas como o dia da “consciência negra” (20 de novembro). Além disso, vem promovendo festas anuais, como o “Arraiá do Jongo Dito Ribeiro” e a “Feijoada das Marias”, cuja popularidade tem sido crescente ano após ano na cidade de Campinas. Os encontros quinzenais da casa de Alessandra, no Jardim Roseira, passaram a ser realizados na Fazenda Roseira desde 2008, como parte de uma manifestação política explicada em maiores detalhes mais adiante neste capítulo.

5.3.1 Organização, socialização e hierarquias no Dito Ribeiro

A correlação entre responsabilidade e autoridade também se reproduz na Comunidade Jongo Dito Ribeiro, onde Alessandra Ribeiro é a peça central. Ela é sempre a responsável pela direção da maior parte dos projetos e ações do grupo, embora existam equipes de trabalho específicas para cada tarefa. Operacionalmente, as atividades se dividem entre o Ponto de Cultura Comunidade Jongo Dito Ribeiro, diretamente relacionado

com atividades promovidas pelo jongo, e a Casa de Cultura Fazenda Roseira, que, como centro cultural, demanda cuidados com seu espaço e suas atividades. Ambas as instâncias seguem aquele mesmo modelo organizacional de associações culturais sem fins lucrativos, a exemplo do grupo Urucungos.

Contemplado pelo Ministério da cultura em 2010, o Ponto de Cultura tem como objetivo principal promover rodas de jongo, tanto na sede da comunidade, a Casa de Cultura Fazenda Roseira, quanto alhures. Além das rodas de dança, o ponto de cultura promove outras atividades culturais como oficinas, exposições, debates, exibição de filmes e almoços nos quais estrelam comidas típicas da cozinha afro-brasileira. As atividades de maior destaque são aquelas promovidas anualmente, como a “Feijoada das Marias” em março; o “Arraial Afro-Julino” em julho e um evento com duração de uma a duas semanas chamado “Sou África em Todos os Sentidos”, no mês de novembro¹⁵⁴.

A feijoada acontece anualmente no mês de março, desde 2005, reunindo centenas de pessoas. O evento homenageia as mulheres mais velhas da comunidade, cujos nomes quase sempre são iniciados por “Maria”, não apenas por serem elas as responsáveis pela preparação do alimento nesse dia, mas também como forma de adequação ao que entendem por uma “cultura afro”, na qual essas mulheres seriam as guardiãs de tradições e segredos relacionados à cura, à magia e à ancestralidade, cabendo-lhes também a tarefa de transmiti-los a novas gerações¹⁵⁵. A fartura do almoço é acompanhada de uma programação musical que reúne sambistas, rappers e outros grupos culturais da cidade, contemplando as várias nuances da musicalidade influenciada por matrizes africanas. Para a realização desse evento, o Jongo Dito Ribeiro conta com incentivos nacionais e municipais de apoio à cultura como o Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (FICC), o Programa Apoio

¹⁵⁴ Até o ano de 2008, essas festas ocorriam no Centro Cultural Casarão do Barão, uma fazenda localizada à beira da estrada da Ródia no distrito de Barão Geraldo, que segue o modelo de espaço público destinado a atividades culturais em Campinas. A partir deste ano, entretanto, o grupo passou a ocupar uma outra fazenda, que se tornara então espaço público, situada no próprio Jd. Roseira, sendo os encontros quinzenais transferidos para lá também.

¹⁵⁵ Maria de Lourdes Ribeiro (1984) nos mostra detalhes sobre a organização da festa dos tempos antigos que se assemelham à festa que o Jongo Dito Ribeiro tem oferecido recentemente. Elas tinham lugar nos dias de oragos religiosos, festas juninas, festa do Divino, festa de Santa Cruz, 13 de maio e também como pagamento de promessas a um santo de devoção, quando alguma graça era concedida a alguém. Os promotores da festa, geralmente os moradores do terreiro onde seria realizada, ofereciam pinga, quentão, frutos de suas colheitas de subsistência (milho, feijão, mandioca) e geralmente abatiam algum animal de criação para um assado. Cabia aos demais trazerem também alimentos, em geral igualmente provindos do trabalho da criação e cultivo em suas roças, num arranjo tácito em que não se falava levantamento de fundos ou rateio de custos. As roupas usadas para o evento não diferiam muito da vestimenta usada no dia-a-dia.

à Cultura (PAC), o Prêmio Culturas Populares (Fundação Palmares), dentre outros. Todo recurso arrecadado é direcionado para a continuidade das ações da comunidade jogueira e para manutenção de seus projetos culturais.

Já o “Arraial Afro-Julino”, uma festa que se inicia por volta das doze horas do segundo sábado do mês de julho e só termina às doze horas do dia seguinte, teve sua primeira edição em 2003 e reúne os elementos de uma típica festa junina, como os santos em altares e mastros, comida e bebida, mas expressa um caráter “afro” especialmente por meio de suas atrações culturais. Participam dessa festividade diversas comunidades jogueiras de outras cidades do sudeste brasileiro, sambistas, grupos de hip-hop, e têm destacada participação os grupos culturais inseridos no universo desta pesquisa, sendo imprescindíveis algumas manifestações, como o Bumba meu Boi e o Samba de Bumbo do Urucungos, o cortejo de Maracatu do Maracatucá por vezes em conjunto com a Nação Tainã, o balé Afro do grupo Savurú, dentre outros. Ao longo de todo o evento, chegam a participar cerca de 5000 pessoas. Iniciando-se sempre pela reza do terço de São Benedito, considerado um santo católico protetor das irmandades negras desde os tempos de escravidão nas Minas Gerais (Reily 2010, Luccas 2002), a festa tem tido sucesso em reunir a maior parte dos grupos campineiros desde sua criação¹⁵⁶.

O terceiro grande evento da comunidade, o “Sou África em Todos os Sentidos”, ocorre no mês de novembro. Durante este evento, a Fazenda Roseira sedia uma exposição de arte permanente diretamente relacionada com expressões de cultura e resistência negra¹⁵⁷. Além da exposição, a Fazenda Roseira se torna o espaço de inúmeras oficinas, palestras, debates, desfiles, teatro, bate-papos, culinária, contação de histórias, exibição de longas e curtas e outras apresentações artísticas, diariamente de manhã até a noite¹⁵⁸. No

¹⁵⁶ Na programação da festa, em 2007, por exemplo, constavam os seguintes grupos e músicos campineiros: a sambista Aureluce Santos; o grupo de teatro e danças populares Savurú; o Hip-Hop Conceito Real; o Maracatu Nação Tainã; a comunidade Unidade Congo; a capoeira Coquinho Baiano; o grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues; as Caixeiros da Guia e o então grupo de Maracatu Ilús de Assuada. Vindos de outras cidades, estavam ali o grupo Namoradeira de Itatiba-SP, o grupo de dança afro Oju Obá de Hortolândia-SP; o coral Thulany de Limeira-SP; a comunidade Batuque de Umbigada de Piracicaba-SP; comunidade do Jongo de Pinheral-RJ e a comunidade do Jongo Tamandaré de Guaratinguetá-SP, sendo estes últimos padrinhos do Jongo Dito Ribeiro.

¹⁵⁷ Em 2010, o tema escolhido para a exposição foi “Território e Resistência”. Esse tema carregou a forte simbologia da ocupação daquele espaço pela comunidade, homenageando quilombos e áreas da cidade historicamente conhecidas por sua relação com os negros desde os tempos de escravidão.

¹⁵⁸ Na última edição, o projeto contou com palestras sobre juventude indígena, sustentabilidade, meio ambiente e conhecimentos tradicionais, movimentos quilombolas, religiões afro-brasileiras, lideranças de

dia 20 de novembro, a comunidade se reúne à beira do monumento Mãe Preta, situada em frente à igreja de São Benedito, para uma roda de jongo¹⁵⁹.

Mais especificamente a Casa de Cultura Fazenda Roseira, foi instalada na casa sede da antiga Fazenda Roseira, no Jardim Roseira na região oeste de Campinas. A partir dessa fazenda surgiram os bairros Jardim Roseira, Vila Perseu Leite de Barros e Jardim Ipaussurama. Construída a partir do final do século XIX de pau a pique e tijolos, a casa foi reformada em 1920 e abandonada a partir de 2007¹⁶⁰. Observando-a de frente, vemos uma grande varanda que se estende por cerca de três metros para frente, cobrindo um porão que algum dia serviu como depósito de lenha. Hoje abriga os tambores utilizados no jongo, atabaques da escola de curimba dentre outros instrumentos¹⁶¹.

Logo na entrada, um hall onde figura a imagem de São Benedito, dá acesso a algumas saletas laterais e a um grande salão, utilizado hoje para aulas diversas, encontros, rodas de jongo e atividades culturais. Circundando esse salão há diversas saletas servindo de biblioteca, sala de reuniões, salas de aula (inglês, artesanato, música) e um corredor que leva para a cozinha, que é equipada com geladeira e fogão industrial. Ali são preparadas as refeições para grandes eventos como a “Feijoada das Marias” e o “Arraial Afro-Julino”. Sendo bastante espaçosa, permite que muitos trabalhem juntos ou permaneçam ali conversando, comendo ou tomando café. A cozinha dá acesso a um quintal cimentado, onde às vezes ocorrem refeições ou outras atividades coletivas em dias menos ensolarados, e também ao jardim dos fundos, onde hoje encontramos o Herbário de Osain¹⁶², criado a partir de conhecimentos tradicionais sobre ervas e sobre sua relação com os orixás.

Na área imediatamente à frente da casa há uma piscina cercada por um jardim, uma área praticamente em desuso, e um grande terreiro cimentado, coberto por algumas árvores que serve como espaço ora para festas ao ar livre, ora para rodas de jongo e por vezes

povos e culturas tradicionais, saúde sexual, e sobre a mulher negra no Brasil e no Caribe, com participação especial da professora Annecka Marshal da University of the West Indies Mona, Jamaica. Houve também oficinas de artesanato visando à sustentabilidade, oficinas de dança (orixás, dança de rua, congadas e malabares com pandeiros), maquiagem, vestimenta e penteados afro, discotecagem e grafite. Já como atividades culturais houve dramatizações, grupos de samba, curimba, capoeira, dança afro-cubana, dança do ventre e hip hop.

¹⁵⁹ Ver fotografia 24.

¹⁶⁰ Ver: Decreto Municipal nº 15.961, de 24 de agosto de 2007.

¹⁶¹ Ver fotografia 25.

¹⁶² Na mitologia dos orixás, Ossain é o que detém o conhecimento sobre todas as plantas e frequentemente se utiliza de seus poderes para interferir no fluxo da vida. Ver: Prandi, 2001.

também como estacionamento. Margeando esse terreiro, existe ainda o antigo estábulo da fazenda, onde hoje se está criando um minhocário. No entorno da casa, o terreno entrecortado por um veio de rio exhibe árvores nativas e exóticas.

Mas para se entender a Casa de Cultura Fazenda Roseira, é preciso olhar para o processo de ocupação dessa fazenda. Tudo começou em agosto de 2007, quando a empresa Open, associada ao grupo Even de construtoras incorporadas, adquiriu uma área de 500 mil metros quadrados naquele bairro, com a proposta de construção de um “bairro planejado” – um conceito que engloba a moradia, lazer e segurança como bases de “qualidade de vida” – chamado “Terra Nature”.

Ao comprar o terreno, a empresa se comprometia a oferecer uma contrapartida de 5% do loteamento para a prefeitura, o que incidiu sobre a Fazenda Roseira, incluindo o casarão e o terreno que o circunda, anteriormente pertencentes à família Cantúcio. Ciente de que aquele espaço tornava-se então um equipamento público, portanto destinado ao uso comunitário, o Jongo Dito Ribeiro passou a ocupá-lo. Dando-se conta da ocupação e mesmo não sendo mais proprietário do imóvel, que passava agora para a administração pública, um dos membros da família, André Cantúcio passou deliberadamente a depredar o casarão, arrancando algumas portas e janelas, destruindo a capela e deixando até mesmo a família do caseiro que ali permanecera sem a porta da frente de sua própria casa. A ação foi prontamente enfrentada pelo grupo, que também se mobilizou no sentido de buscar apoio de outras entidades culturais da cidade. Instauraram então uma vigília no local e, visando manter o espaço ocupado, procuraram realizar ali atividades diversas, para que os olhos públicos atentassem para a potencialidade do local como espaço para desenvolvimento da cultura. Nessas iniciativas, conseguiram o apoio de 25 grupos campineiros. Na sequência desses fatos o ex-proprietário reagiu dirigindo-se até a fazenda para desconectar a energia elétrica, tendo como plateia duas participantes do Jongo e a família do caseiro.

O dia mais crítico e emblemático deste episódio foi o 18 de outubro de 2008, quando, munido de duas caminhonetes e protegido por seguranças, Cantúcio se dirigiu à fazenda e mandou que outras partes do madeiramento ainda restantes no casarão fossem retiradas. Nesse momento, membros da comunidade jogueira que faziam vigília no local acionaram a líder do Jongo, que imediatamente mobilizou a polícia e participantes de vários outros grupos de cultura da cidade, resultando numa rápida ocupação daquele terreno: em cerca de

duas horas já havia mais de sessenta pessoas no local tentando dissuadir a ação do ex-proprietário e documentando toda a ocorrência, através de vídeos e fotografias.

Quando a polícia chegou, foi informada de toda a situação, assim como também o foram os representantes da construtora e do governo municipal. Em meio a toda a confusão, o ex-proprietário tentava justificar sua ação, dizendo que apenas havia retirado as portas internas da casa para impedir que fosse ocupada e transformada em cortiço, alegando também que a prefeitura ainda não havia tomado posse da área, e que o casarão estava sendo usado como canteiro de obras do empreendimento e servindo de moradia a seus operários: “Eu só quero garantir a integridade do lugar. Tirei apenas portas internas e o restante é material da fazenda, que não pertence à casa”¹⁶³.

Cantúsio tinha então como interlocutores alguns policiais e membros do Jongo Dito Ribeiro e da Casa de Cultura Tainã, que procuravam esclarecer que aquela já não era mais sua propriedade, e que uma vez transformado em aparelho comunitário, sua ação configurava saque ao patrimônio material público. O tom da discussão¹⁶⁴, entretanto, era pacífico, limitando-se os participantes dos grupos culturais a dialogar com o ex-proprietário. A grande surpresa, ao menos para mim que a tudo assistia, foi a aparição de Célio Turino, então secretário de Programas e Projetos Culturais do Ministério da Cultura, no local. Mais tarde, soube que o secretário passava pela região fazendo levantamento das casas de cultura, para projetos do ministério, e fora estrategicamente chamado pelos grupos culturais para ajudar a impedir a saída do caminhão com as madeiras. Turino e representantes do governo municipal foram convidados a entrar na casa, onde se reuniram praticamente todos, exceto André Cantúsio e seus homens.

Ali, Turino foi informado sobre a situação, declarando-se imediatamente contrário à ação de Cantúsio. Ainda assim, aquele grupo de pessoas decidiu consultar a prefeitura para saber se aquele imóvel já constava como propriedade do município, informação solicitada inicialmente pelos representantes do Jongo. Momentos mais tarde, chegava no celular do policial ali presente que o imóvel já possuía uma transferência em cartório datada de novembro de 2007, quase um ano antes daquele episódio. Junto com essa informação

¹⁶³ Frase extraída da reportagem de Maria Teresa Costa “Comunidades querem impedir que casarão histórico seja saqueado” no jornal Correio Popular 19/10/2008/.

¹⁶⁴ Que pode ser acompanhada pelo leitor no endereço: <http://www.mocambos.net/videos/fazenda-roseira-ninguem-leva-nossa-casa/view>.

seguia um mandado de prisão em flagrante para o ex-proprietário da fazenda e seus seguranças, desacatado pelo policial sob alegação de que não se tratava de um mandado escrito, mas apenas verbal.

Dias mais tarde, o grupo entrou com um pedido de tombamento da propriedade e concessão do espaço para implantação de uma Casa de Cultura, junto ao Conselho de Defesa do Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas (CONDEPAC). Além disso, partiu em busca de grupos ambientais, munindo-se de respaldo para apontar irregularidades cometidas pela construtora, que estaria assoreando mananciais além de retirar árvores centenárias nativas do local. Até o momento de escrita desta tese, sabemos que o pedido de tombamento foi negado, sob a justificativa de que aquele local já teria sofrido alterações significativas em sua estrutura, descaracterizando-o como patrimônio material. Já a mobilização ambiental tem surtido efeitos, resultando em algumas alterações e precauções já tomadas pela construtora.

Mais recentemente, a comunidade jongueira tem concentrado esforços para regulamentar o entorno da fazenda como Área de Proteção Ambiental. Provavelmente essa também foi uma estratégia compensatória desenvolvida diante da impossibilidade de tombamento do casarão, assunto sobre o qual tornarei a comentar. Caso venha a se tornar uma APA, a área passará a contar com garantias de preservação de todo o seu conteúdo, incluindo sua área construída. Essas ações têm sido principalmente encabeçadas por Dhowú, um participante do grupo que possui larga experiência em preservação ambiental. Atualmente residente na casa, ele foi também responsável pela criação do Herbário de Ossain.

Mesmo tendo o pedido de tombamento negado, o grupo conseguiu estabelecer-se ali, concretizando o desejo de tornarem-se oficialmente uma casa de cultura. Assim, oferecem atividades culturais semanais como capoeira, instrumentos musicais (violão e cavaco), dança do ventre, iniciação à curimba¹⁶⁵, inglês, artesanato (bijuterias e bonecas étnicas), curso sobre ervas medicinais com base em saberes tradicionais e cursos de teatro. A Casa de Cultura recebe também visitas de escolas, entidades e de toda população interessada em sua história e atividades culturais. Somadas a encontros, festividades, palestras e demais eventos do próprio grupo e de parceiros de maneira geral, a Casa de Cultura Fazenda

¹⁶⁵ Toque de atabaques e outros tambores na Umbanda e no Candomblé.

Roseira oferece uma farta agenda semanal permanente oferecida gratuitamente à comunidade.

A fazenda, contudo, ainda sofre precariedades estruturais – água e luz foram praticamente conquistadas, enquanto a instalação da internet ainda é um sonho. Além disso, há um sério problema em relação à segurança: apenas um mês depois de terem adquirido os equipamentos de multimídia através do convênio como Ponto de Cultura (computadores, caixas de som, pedestais, TV 32 polegadas, DVD), a fazenda foi furtada, perdendo todo o equipamento adquirido. Imediatamente iniciaram uma campanha para repô-los e inserir um sistema de segurança efetivo na Fazenda Roseira, através de noites culturais como o “Batuque da Solidariedade”, no qual os convidados podiam fazer contribuições em dinheiro.

Esse foi apenas um dos exemplos da intensa mobilização política que caracteriza o grupo, também visível nos diversos momentos em que marcaram presença junto à câmara municipal de deputados, em ocasiões de votação de projetos relacionados à promoção da cultura negra em Campinas (como a inclusão de datas comemorativas relacionadas à memória negra no calendário da cidade, apoio à divulgação das religiões de matriz africana nas escolas, etc...), em sua representatividade junto aos órgãos culturais da cidade, bem como o apoio às ações afirmativas da comunidade negra campineira de maneira geral.

A participação em qualquer um desses eventos pode ser o início do recrutamento de novos membros na comunidade, bem como a frequência a oficinas e rodas de Jongo. Alessandra costuma dizer que o jongo escolhe as pessoas, sendo o pertencimento à comunidade um sentimento particular de cada um, em momento e contexto particular. Contudo, essa pertença passa a ser reconhecida pelos demais à medida que um novo participante se engaja ou se dispõe a colaborar nas demandas do grupo. A frequência e a disposição para auxiliar nos projetos encabeçados pelo Jongo Dito Ribeiro são determinantes na diferenciação de membros e não membros.

A comunidade é majoritariamente formada por pessoas que se declaram negras, sendo algumas delas residentes nas proximidades do bairro Jardim Roseira ou de bairros circunvizinhos. É interessante notar, na formação desse grupo, a presença de muitos que já haviam passado por algum tipo de experiência cultural na Casa de Cultura Tainã ou no Urucungos, a exemplo da própria Alessandra. A concentração de pessoas com idades entre

vinete e trinta anos ali é maior do que no grupo Urucungos, caracterizando-se assim um grupo mais jovem e evidenciando uma tendência que também pode ser conferida alhures no país: o grupo concentra jovens de baixa renda, dentre os quais há muitos universitários ou com formação superior concluída.

Além desses, há também pessoas entre sessenta e setenta anos de idade. Muitos são parentes de Alessandra Ribeiro, e ganham destaque na comunidade por terem tido contato com expressões como jongos, batuques e sambas de bumbo durante sua infância ou adolescência. Convencendo sua própria família a tomar parte do grupo, Alessandra começou a inventariar o trajeto do jongo na cidade de Campinas, acionando com isto outras pessoas na mesma faixa etária de sua mãe e seus tios numa pesquisa que vem se desenvolvendo desde o momento da criação do jongo e que reflexivamente o realimenta.

Em 2010, essa iniciativa se materializou no projeto “Duas Marias e uma Edite”, contemplado pelo Ministério da Cultura. Através desse projeto de memória e história oral – que emprestou o nome de três senhoras da comunidade, filhas de Dito Ribeiro –, foram promovidos encontros no casarão com as pessoas mais velhas do próprio grupo e seus conhecidos, onde os quais eram incitados a lembrar da vida de Benedito Ribeiro e suas ações em Campinas.

Em relação a suas filiações religiosas professam diversos credos, sendo que muitos professam pertencimento à Umbanda ou ao Candomblé. A constante menção a elementos simbólicos dessas religiões nas performances de Jongo, contudo, não parece incomodar aos demais. Há um entendimento generalizado de que a reverência à ancestralidade, aos tambores e o conhecimento de línguas africanas não devem se restringir aos espaços religiosos, mas precisam ser apropriados por todos os negros que se interessam por sua história e relações com a África, pois acreditam que naquele continente esta não seja uma relação exclusivamente religiosa, mas socializada e vivenciada no dia a dia das pessoas¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Em sua monografia, Alessandra Ribeiro (2008) nos mostra que não há intenção de possessão ou a invocação de orixás durante as rodas de Jongo. Entretanto, por compartilhar muitos elementos com umbanda, quimbanda e candomblé, o Jongo pode chamar orixás e o espírito dos antepassados. Entre os elementos análogos a todas essas manifestações, destaca o uso e concepções em torno dos tambores, o uso de pontos, a dança e a postura dos corpos.

5.3.2 Rodas de Jongo

Além de todas essas atividades, a fazenda também é o espaço para os encontros quinzenais do Jongo Dito Ribeiro, em rodas onde imperam a dança, o batuque e o canto por três ou quatro horas seguidas. Não há portanto ensaios de jongo e sim encontros nos quais se aprende por meio da prática da roda de jongo propriamente dita¹⁶⁷. Essa orientação geral muda apenas quando a comunidade jongueira oferece oficinas de jongo, não sendo essa, entretanto, uma atividade regular. No contexto das oficinas, tudo é explicado e ensinado; há espaço para perguntas e respostas. Fora delas, aprende-se diretamente na roda de Jongo.

Em tempo, é importante dizer que consideram que a roda de jongo está aberta a partir do momento em que estão reunidos e centrados numa mesma atividade que de alguma forma se relacione ao jongo, podendo essa ser uma reunião, uma conversa coletiva ou uma refeição em conjunto. Também não é necessário que apenas membros do grupo integrem essa atividade; a roda também está aberta quando há convidados em sua sede para palestras ou oficinas, ou em ocasiões em que são chamados para falar sobre o jongo fora de sua sede, em escolas, universidades ou eventos culturais.

Tanto em oficinas quanto em rodas realizadas na Fazenda Roseira, os participantes da comunidade procuram deixar claro que a experiência do jongo extrapola a performance musical. Nessas instancias, aprendemos códigos de conduta específicos: não se deve usar cores pretas; homens devem vestir calças e mulheres, saias; homens e mulheres devem se intercalar na roda, para que se mantenha um bom fluxo de energia; nunca se deve interromper um ponto; não se pode jamais passar por cima dos tambores; tambores não devem ser tocados fora de contexto da roda; dentre tantos outros. O descuido desses aspectos pode dismantelar não apenas uma roda de Jongo como também a sorte de seus participantes.

A dança propriamente dita pode acontecer tanto no terreiro à frente da casa quanto no salão do casarão, dependendo das condições do tempo. Dispostos num círculo, do qual os tambores são também integrantes, todos de pés descalços e mulheres vestindo saias, iniciam a roda recitando um verso, que criaram diante dos diversos enfrentamentos pelos quais já tiveram de passar:

¹⁶⁷ Exceto em momentos de oficinas.

Eu segura a sua mão na minha, para que juntos possamos fazer
aquilo que eu não posso fazer sozinho (a)

Este verso é repetido umas três vezes, com todos os participantes de mãos dadas. Recitá-lo é especialmente comum logo antes se comentar sobre algum problema que naquele momento acomete a comunidade, mas também pode ser uma forma de saudação. O canto se inicia e invariavelmente o ponto de abertura é este:

Andei, parei, custei mas no jongo eu cheguei
Oh, dandá, abre a roda, Oh, dandá, abre a roda,
Quem foi que disse, quem te falou?
Que em Campinas não havia joguedô?¹⁶⁸

Ao cantarem o primeiro verso da cantiga, vão caminhando para frente. Um passo é dado a cada vez que a palavra “andei” é entoada. Quando ao final de algumas repetições os integrantes do círculo já se encontram todos aglutinados, sem espaço para se moverem mais, começa o segundo verso. Vai-se andando para trás e batendo palmas sem pausas, até que o círculo esteja novamente aberto. Uma vez de volta à forma original da roda, canta-se os dois últimos versos repetidas vezes. Todos voltam exceto o primeiro casal, em geral o mais experiente da comunidade. Depois de “saudar” os tambores, isto é tocá-los levemente mantendo uma postura reverente, o casal inicia a dança.

Essa dança é um contínuo movimento de encontro e afastamento, sendo esses encontros uma metáfora das umbigadas, como me contaram membros do grupo¹⁶⁹. Cada movimento de ida ou volta acontece no tempo de um compasso, sendo o primeiro tempo sempre marcado com uma batida no chão com a ponta de um do pés¹⁷⁰. Ao tempo desses compassos, os dançarinos podem rodopiar, mover os braços, brincar com a saia no caso das mulheres, mas devem procurar sempre se olhar nos olhos; os movimentos são livres para que cada um crie sua própria dança, contanto que os pés estejam sempre em sintonia com o tambor Trovão. Esse seria um passo mais básico e simples, o primeiro que se aprende quando se chega à comunidade.

Há porém um passo criado pelo Jongo Dito Ribeiro, ao qual se referem como um dos

¹⁶⁸ Ver anexo XIII.

¹⁶⁹ Ver fotografia 26.

¹⁷⁰ Ver anexo XIII, compasso 2. Após a batida com a ponta do pé pode se seguir um movimento de encontro, um movimento de afastamento ou um rodopio.

diferenciais de sua própria comunidade. Salvo a gestualidade e a particularidade dos movimentos de cada um, incluindo aí velocidade, equilíbrio e mobilidade corpórea, não há improvisos sobre este passo, uma vez que ele caracteriza a comunidade. Consiste em um passo cruzado com a perna direita para a esquerda, um giro para a direita e daí em diante um sequência: um passo cruzado para a esquerda, outro passo cruzado para a direita e um giro para a direita, e assim sucessivamente.

Enquanto esse casal baila no centro, o círculo humano os observa, cantando, batendo palmas e muitas vezes dançando sem sair do lugar. Logo a substituição desse primeiro casal se inicia: um homem na roda sai de seu lugar e andando do lado de dentro no sentido anti-horário¹⁷¹, sem atravessar o meio, se dirige aos tambores e os saúda. A saudação aos tambores é feita sempre na primeira vez que se entra na roda. Isto feito, dirige-se ao centro da roda, mais especificamente ao homem que está dançando e lhe diz: “sapeco Ioiô”. Ao ouvir isto, o homem que estava dançando sai do centro e encontra um lugar para si no círculo de pessoas ali ao redor, sendo substituído pelo segundo, que agora dança com a mulher que permaneceu no centro. Essa ação também poderia ter sido executada por uma mulher; neste caso, “sapecaria” a mulher que se encontra dançando no centro da roda, não havendo uma prescrição sobre qual gênero deve iniciar as substituições.

Com as comunidades de Jongo de Bracuí e de Angra dos Reis os jongueiros do Dito Ribeiro aprenderam um ponto de “visaria”, ou animação, e que cantam logo no início da roda, especialmente se há visitantes, para que aprendam:

Olha a dança do jongo gente
Como é que é
A mulher tira homem
E o homem tira mulher¹⁷²

Na Comunidade de Campinas, o ponto é cantado trocando as últimas estrofes; canta-se “o homem tira homem e a mulher tira mulher”, tanto com o objetivo de levantar o ânimo

¹⁷¹ O sentido anti-horário de movimento numa roda é comumente encontrado em várias expressões afro-brasileiras. Na capoeira, por exemplo, o giro dos dois jogadores em alguns momentos do jogo em sentido anti-horário é chamado de “volta ao mundo” e tem relação com os Xirês (sequência de toques e cantigas) do Candomblé. São muitos os elementos em comum, compondo uma cosmogonia com vários aspectos compartilhados pelas formas expressivas e religiões afro-brasileiras, como estruturas hierárquicas, conceitos de ancestralidade e de família, entre outros.

¹⁷² Ver anexo XIV.

dos participantes, quanto para ensinar àqueles que se encontram pela primeira vez na roda. É praticamente uma deixa para que os novatos mais tímidos que ainda não se arriscaram se animem e experimentem a dança pela primeira vez.

Esse ponto também alivia qualquer tipo de constrangimento criado tanto pela ação voluntária para se entrar na roda, quanto pelo fato de ser tirado dela na medida em que institui uma regra, normalizando-a; todos terão que passar por isto e é assim mesmo que se faz. No primeiro aspecto, a entrada na roda, o ponto informa que não há aprendizado ou experiência sem risco: é preciso enfrentar os medos e arriscar-se a errar em frente a todos. É claro que em se tratando de uma forma participativa de música, há uma ação compensatória para essa insegurança. A comunidade procura manter sempre jongueiros experientes dançando com novatos, segurando suas mãos, rodopiando-os e auxiliando demais movimentos quando necessário.

Já o modo como se sai da roda é especialmente importante se pensarmos no equilíbrio entre inclusão e fluxo da performance, do qual falávamos anteriormente, já que a dança desajeitada de um novato pode comprometer o andamento rítmico e, portanto, a roda como um todo. “Sapecar” um novato, após algum tempo dançando significa equilibrar seu momento de aprendizado com a dinâmica do todo. A dança tem continuidade até que se encerre o ponto, ação executada por aquele que quer iniciar outro, gritando “cachueira”, para que tudo pare, dança, canto e tambores.

Pontos são sempre canções metafóricas, como neste exemplo criado pelo próprio Jongo Dito Ribeiro:

Macaco pula galho
Eu também quero pular
Tatu tá cavucando
quero ver tamanduá

Certamente, todo ponto é passível de mais que uma interpretação, mas dentro do contexto em que é mais comumente utilizado pela comunidade, o Tatu abre caminhos onde não se vê, portanto é o sábio; já o Macaco, faz graça, macaquice, sendo apenas um espertalhão. Este, por exemplo, é um ponto de porfia ou desafio, podendo ser usado para zombar de alguém na roda. Pontos podem encaminhar provérbios, crônicas, segredos e demandas. São sempre cantados de maneira responsiva, ou seja, há sempre uma voz solando e propondo o ponto, que é respondido pelo canto dos demais, por vezes com uma

repetição, como no ponto de abertura que acabamos de ver, ou por uma complementação, como no segundo exemplo:

Chama a Sinhá, o cumade chama a sinhá
Pode me chamar que eu vou¹⁷³

Uma vez inteiramente cantado, reinicia-se o batuque, acompanhado de palmas de quem está na roda e da dança de quem já estava no centro. De um modo geral, quem quer iniciar um novo ponto aproxima-se dos tambores para cantar. Há sempre pessoas responsáveis pela cantoria, ou seja, são aquelas encarregadas de não deixar que o canto arrefeça ou perca o vigor. Elas se posicionam sempre próximas aos tambores, mas não são necessariamente as únicas a proporem novos pontos. Sua tarefa é especificamente manter o ânimo das cantigas. O novo ponto será cantado e dançado até que outro seja proposto e assim sucessivamente até o encerramento da roda.

Não há exatamente uma sequência prescrita de pontos¹⁷⁴, mas um engatilhamento de temas que se sucedem como numa conversa informal em que um assunto vai puxando outro. Assim, se um ponto para Nossa Senhora do Rosário é cantado, desencadeia uma série de pontos relacionados a santos católicos reverenciados nesse contexto; um dos próximos pontos pode fazer referência a um orixá, abrindo então espaço para esse outro assunto cantado em mais um conjunto de pontos e assim por diante. Na comunidade Jongo Dito Ribeiro são cantados pontos de outras comunidades – do Jongo do Tamandaré, de Guaratinguetá, ou do Jongo da Serrinha, do Rio de Janeiro – e também pontos próprios. Seus integrantes dizem que pontos nunca são compostos. Eles são recebidos durante a roda de jongo, e seu significado é normalmente captado pelos participantes mais experientes e atentos ao diálogo da roda.

Relembrando as características participativas identificadas por Thomas Turino (2008), não há forma prescrita para esta música, com número certo de repetições ou momento certo para se acabar: o ponto será repetido inúmeras vezes e por tempo indeterminado. O contexto da letra deste ponto somada à excitação dos dançarinos, dos

¹⁷³ Ver anexo XV.

¹⁷⁴ Esta é, na verdade, uma orientação recente no jongo Dito Ribeiro. No início de sua história, as rodas eram abertas com uma sequência específica do que deveria ser cantado, por julgarem ser essa uma atitude de respeito para com uma performance que consideram sagrada. Hoje em dia, ainda que a atitude de respeito seja mantida, a sequência de pontos é mais livre.

tocadores e de quem está cantando e batendo palmas na roda pode levar a cantiga a um auge de vigor, velocidade e volume, seguido de um arrefecimento. É neste último momento que alguém grita “Cachuera!”, interrompendo este ponto e propondo um novo.

Além de pontos de saudação, visaria e porfia como os mencionados acima, há pontos de louvação, demanda ou briga, zombaria, dentre outras categorias.

Pontos de louvação são cantados geralmente nos momentos iniciais da roda, para louvar e pedir proteção aos jongueiros velhos, pretos velhos ou ancestrais;

Nossa Senhora do Rosário, saravá São Benedito.
Vamos abrir roda de jongo, peço que estejam comigo.
Saravá sinhô tambú, saravá o candongueiro
Saravá os preto véio, saravá Dito Ribeiro¹⁷⁵.

Há também pontos de saudação aos ancestrais, que podem carregar a memória da escravidão no Brasil. Um ponto muito famoso e que já tem versões em sambas e outros estilos musicais, é sempre lembrado pelo Dito Ribeiro

Tava durmindo, angoma me chamou
Tava durmindo, angoma me chamou
Disse levanta povo, cativo já acabou
Disse levanta povo, cativo já acabou¹⁷⁶

Já pontos de gurumenta ou gromenta, chamam diretamente para uma briga. Possuem portanto um conteúdo mais pesado e, ao menos na experiência do Dito Ribeiro, são endereçados a quem está fora da comunidade, representando distúrbio ou ameaça, como por exemplo a família Cantuso. Eis o ponto composto para expressar esta situação.

O milho virou pipoca
Na Fazenda Roseiral
Eu com meu tambu na mão
Sinhozinho não me toca¹⁷⁷

Há também pontos de encante que tratam especificamente da relação com o

¹⁷⁵ Ver anexo XVI.

¹⁷⁶ Ver anexo XVII.

¹⁷⁷ Ver anexo XVIII.

sobrenatural, fazendo referência a acontecimentos mágicos, tanto no passado quanto no presente. Quando o ponto remete ao passado, geralmente é acompanhado da narrativa de algum acontecimento sobrenatural ocorrido durante sua execução. No tempo presente, ponto abre espaço para manifestações do extraordinário no momento em que está sendo cantado, alertando os participantes para o cuidado e o respeito que devem ter com aquele momento especificamente. Esses são pontos mais enigmáticos e nem sempre seu significado deve ser decifrado. Lembro-me de uma oficina em que conversávamos exatamente sobre este tipo de ponto. Cantávamos:

Acendi minhas candeias na areia
Ogum beira mar, linda sereia
Depois de sete noites de lua cheia
Minhas candeias tava acesa na areia
Ô, beira mar, se este mar tem mironga eu vou mirongar
Ô, beira mar, se este mar tem mironga eu vou mirongar¹⁷⁸

Ora, estávamos juntamente no contexto de uma oficina, no qual há espaço para explicações, perguntar e respostas. Entretanto, embora muitas perguntas fossem feitas, os participantes do Dito Ribeiro não queriam revelar o ponto, mas apenas nos ensinar a reconhecer um ponto de encante, especialmente pela sua letra. Na mesma oficina, que intercalava o fluxo normal de uma roda de Jongo com algumas intervenções, alguém puxou outro ponto momentos depois:

Namoro uma moça, não é branca e não é feia
Namoro uma moça, não é branca e não é feia
Lenço verde na cabeça, brinco de outro na oreia
Deu meia noite o brinco dela relampeia¹⁷⁹

Quando Alessandra pediu para que os membros do jongo falassem aos participantes da oficina por esse ponto, seu tio, o Tio Dudu, considerado um dos jongueiros mais velhos e respeitados na comunidade, apenas sorriu:

É... esse ponto... esse ponto é bom... negócio de brinco que relampeia
meio noite... é meio perigoso...

¹⁷⁸ Ver anexo XIX.

¹⁷⁹ Ver anexo XX.

Todos riram e ficou explícito que não se deveria falar desse ponto naquele momento. Apenas foram frisados novamente os elementos identificadores de um ponto de encanto “meia noite”, “um brinco que relampeia”.

Esses pontos podem muitas vezes “amarrar” alguém presente na roda, ou seja, zombar, desafiar ou ameaçar¹⁸⁰. Podem também reforçar autoridades tácitas, lembrando o respeito que se deve aos membros mais velhos da comunidade, por exemplo. Se alguém se sentir o alvo desse ponto, deve reagir desamarrando-se, ou seja, respondendo ao que lhe foi demandado dentro da roda de jongo. Isto não precisa acontecer imediatamente. Pode-se levar meses ou anos para que essa resposta seja elaborada. Contudo, ela deve ser direcionada e metafórica, como o ponto que a demandou. Quando a comunidade Dito Ribeiro foi apadrinhada pelo Jongo do Tamandaré, recebeu de um de seus membros o seguinte ponto:

O Milho virou pipoca
na Fazenda Roseiral
Quero ver jongueiro novo
Quero ver jongueiro bom¹⁸¹

Levou anos para que alguém desse a resposta a este ponto, que em suma queria dizer que a nova comunidade era reconhecida – *o milho virou pipoca* – mas que deveria honrar esse reconhecimento e demonstrar competência para manter-se de fato como uma comunidade jongueira – *quero ver jongueiro novo, quero ver jongueiro bom*. Até que numa tarde de domingo em 2008, ouviu-se aquele ponto que reafirmava a resistência do grupo à ação que sofriam por parte do ex-dono da Fazenda Roseira, já mencionado anteriormente:

Na Fazenda Roseiral
o milho virou pipoca
Eu com meu tambu na mão
Sinhozinho não me toca¹⁸²

Tambores, produzidos a partir de barricas e cobertos com couro bovino são os únicos instrumentos utilizados pelo Jongo Dito Ribeiro. Um detalhe simbólico sobre sua construção é o fato de todas as suas junções terem sido feitas com cordas e nós, e não com

¹⁸⁰ Ver também Ribeiro (1984) e Penteadó Júnior (2004).

¹⁸¹ Ver anexo XXI.

¹⁸² Ver anexo XVIII

pregos, como é mais comum. A técnica, segundo Alessandra Ribeiro, diferencia esses instrumentos daqueles utilizados por outras comunidades fazendo referência direta às amarrações por pontos que ocorrem em meio à performance. Amarrar, como me explicava, é uma palavra emblemática no contexto do jongo, já que se relaciona diretamente com o mistério ainda não desvendado. Tambores amarrados nunca ensinam suas lições de maneira explícita ou de uma só vez. Seus saberes estão amarrados, são revelados a poucos e por meios enigmáticos¹⁸³.

Esses instrumentos são considerados críticos para comunidades jongueiras, não apenas pela teia de significados que carregam e acionam, mas também porque particularizam cada uma delas pelo modo como são construídos e tocados, como nos mostra Maria de Lourdes Borges Ribeiro (1984). Escavados em troncos de árvore no passado africano, no Brasil os tambores passaram a ser construídos a partir de barricas há cerca de um século segundo a autora. Entretanto, a preparação do couro animal usado para cobri-los, bem como o processo de afinação do couro, ao calor do fogo, tiveram poucas mudanças. A eficácia do fogo vai além de suas propriedades físicas de esticar as peles dos tambores, mas opera também de maneira simbólica com sua luz que, na explicação de participantes do Dito Ribeiro, atraem os espíritos ancestrais para a roda protegendo os jongueiros durante sua dança.

Assim como em outras comunidades jongueiras, no Dito Ribeiro o tambor é visto como mais um participante da roda, seu nascimento é celebrado, sua morte ou dano lamentados e sua presença reverenciada, na medida em que perfaz a ligação com o sagrado, trazendo para o momento da performance os ancestrais e o mundo espiritual. Como me disse Alessandra:

...os tambores são sagrados mesmo... Eles têm fundamento, eles comem, eles dormem, eles são festejados, eles são integrantes, seres dentro da comunidade...

Ouvi de alguns participantes que a noção de ligação com os antepassados pode ser mesmo uma relação tangível: não raro tambores centenários “viram” nascer gerações, tendo sido tocados por avôs, pais e netos e comunidades jongueiras Brasil a fora. Por este motivo, a guarda dos tambores é uma das responsabilidades do líder da comunidade.

¹⁸³ Ver fotografia 27.

Há sempre um número mínimo de três tambores, que desempenham três funções diferentes; a comunidade possui mais tambores, utilizados quando há um número maior de pessoas na roda, entretanto, mesmo neste caso, eles se dividirão nas mesmas três funções.

Começamos pelo tambor Candongueiro, o menor e mais agudo de todos os três. A batida neste tambor é constante e dita o ritmo a ser seguido pelos demais tambores. Diz-se que ele simula as batidas do coração¹⁸⁴. Já o segundo tambor, de tamanho médio e de som um pouco mais grave, se chama Viajante e, como seu nome indica, simboliza a comunicação com as esferas espirituais do universo. A batida padrão mantida por este tambor é aquela que marca e identifica esta comunidade¹⁸⁵; embora as batidas de jongo possuam um certo padrão comum em todo o sudeste, cada comunidade possui sua marca registrada, fazendo uso de algum toque sutil e único para se especificar. Contudo, este tambor pode “viajar”, improvisar ao longo de uma performance, perfazendo musicalmente o caminho da comunicação com o extraterreno. Finalmente, o Trovão, o maior e mais grave desses tambores mantém sempre a batida da comunidade, sem variações¹⁸⁶.

Dentro da comunidade há pessoas especialmente designadas para a tarefa de tocar tambores e os critérios para isso não se limitam ao conhecimento dos toques, mas perpassam questões de trajetória e compromisso com a comunidade além da própria identificação com os tambores. Muitos são treinados para o toque, mas apenas aqueles capazes de mobilizar a roda têm de fato permissão para tocar. Poucos músicos se sentem a vontade para tocar os três tipos de tambor: uma relação de identificação entre tambor e tocador é estabelecida durante a prática e referenciada pela roda. É ela, respondendo com vigor ou emorecimento, quem afinal os testa, confirmando se estão aptos para tocar ou não. Há portanto aqueles que tocam somente o candongueiro, ou somente o trovão, ou apenas viajante e trovão, sendo consenso comum o fato de que qualquer variação poderá interromper o fluxo da roda. Anos de prática podem tornar um tocador mais hábil, até mesmo com os três tambores, como é o caso da jovem Bianca, filha de Alessandra Ribeiro. Tocando os tambores da comunidade desde a infância ela é hoje a mais experiente e provavelmente a única a tocar bem os três tambores, segundo os critérios da comunidade. Contudo, já houve casos de novatos rapidamente se identificarem com algum dos tambores,

¹⁸⁴ Rever últimos anexos.

¹⁸⁵ Idem 165.

¹⁸⁶ Idem 165.

confirmando-se sua aptidão pela reação da roda. Nestes casos, mesmo sem a experiência de Bianca, passaram a ser tocadores daquele instrumento.

Tambores são considerados a materialização sonora da ancestralidade e do mundo espiritual. Além da ligação com a esfera do sagrado, o tambor está na essência das relações humanas nessas comunidades. É difícil pensarmos no legado religioso afro-brasileiro sem tambores, ou nos tambores sem a festa, a sociabilidade, a comida, a bebida. O tambor portanto é o eixo pelo qual perpassam o humano e o espiritual, o sagrado e o profano, as relações particulares e coletivas com o sagrado.

A integração entre dança, batuque, cantos e palmas é completa na performance do Jongo. Juntos concentram saberes, comunicação, animação dos corpos e vínculos com a noção de ancestralidade. Qualquer um desses elementos pode levar à intensificação ou aceleração do todo, bem como pode trazer mais serenidade à roda: um casal dançando com mais rodopios e vigor pode acelerar as batidas dos tambores e consequentemente levar a um êxtase; um ponto para um orixá como Iansã, associada ao vento e às tempestades, pode intensificar as batidas e as danças, que podem ganhar mais rodopios; um ponto para os ancestrais mortos pode levar à profunda comoção, intensificando as batidas, sem contudo acelerar o ritmo.

Um balanço é constantemente realizado para que não se percam nem o fluxo da performance e nem os elementos de participação ou integração em meio às tarefas executadas numa roda de jongo: cantar e bater palmas, dançar, propor pontos e tocar tambores. O grau de dificuldade de execução de cada tarefa acompanha a ordem em que foram apresentadas, assim como o risco de interrupção do fluxo se torna respectivamente maior se mal executadas. A roda não para se alguém erra a letra ou bate palmas fora do compasso, isto é rapidamente corrigido pelas repetições dos padrões certos que o coletivo propõe. Já a dança, por ser executada por um único casal, fica em maior evidência tendo influência direta no processo musical. Entretanto, a dança no jongo possui meios para manter seu andamento, em caso de erro ou inexperiência, em sua própria estrutura de regras. Embora o novato seja estimulado a participar, pode ser interrompido sem constrangimentos pelos mais experientes, caso sua dança provoque a perda da energia da roda. Tocar tambores, por sua vez, é provavelmente a tarefa mais crítica, já que implica diretamente no fluxo geral; não por acaso é a tarefa a mais reservada dentre todas.

Passadas entre duas e três horas, pontos de encerramento começam a ser cantados, a roda será encerrada. Finalizando, a roda é cantado um ponto acompanhado por um batuque de samba de roda:

Um abraço dado
De bom coração
É mais que uma benção
É mais que uma benção¹⁸⁷

É neste momento que a comunidade dá a mais forte acolhida a seus visitantes e também reforça seus próprios laços afetivos, pois enquanto cantam, todos se abraçam.

5.3.3 Fora da Fazenda Roseira

Basicamente, quando se está fora da fazenda, ou seja, em ocasiões em que a roda de Jongô é também uma apresentação, a comunidade Dito Ribeiro mantém a mesma estrutura dos encontros em sua sede, apenas voltando-se com maior atenção para o público. Ao invés de uma roda, muitas vezes o que fazem é um semicírculo, e é dito à assistência que a roda está aberta e que qualquer pessoa pode fazer parte dela. Muitas vezes os pontos de encante são suprimidos, por não ser aquele um contexto apropriado. Todos aqueles preceitos em relação a roupas, posições das pessoas na roda ou em relação aos tambores são flexibilizados. Pontos de jongô jamais são direcionados a qualquer participante do público, ficando a conversa limitada aos membros da comunidade:

...os pontos de um modo geral nunca são pra quem tá chegando...
Porque aquele que tá chegando naquele momento e tá vindo dançar...
ele não sabe que não é pra beber na Roda... ele não sabe que não dança
de calça... ele não tem que saber. Normalmente o ponto é cantado pra
quem é praticante... dificilmente a gente vai mandar recado daqui pra
alguém que tá fora... (Alessandra Ribeiro)

Essa conversa, portanto, nunca é revelada ao público; podem entrar e dançar no meio da roda, podem cantar, podem bater palmas, mas certamente não ficarão a par dos assuntos que se tratam na roda.

A relação entre participação do público e fluxo da performance se mantém, especialmente porque, salvo o público cativo do Jongô Dito Ribeiro, a audiência

¹⁸⁷ Ver anexo XXII.

desconhece dança e ritmo do jongo, de uma maneira geral.

A comunicação com o público ocorre, de maneira geral, no início das apresentações, quando o grupo se apresenta, diz de onde vem e conta brevemente sua história. A partir daí o fluxo da roda de Jongo não é interrompido até o final da apresentação. Ainda que de maneira mais solta, as performances da comunidade conseguem passar ao público aspectos relacionados a seus valores e formas de socialização. Esses entretanto são muito mais acentuados nas rodas na Fazenda Roseira, tanto em encontros regulares quanto nas diversas festividades que realizam. É ali que esses códigos sociais podem ser plenamente exercidos e a observação de seus preceitos cobrada, tanto de visitantes quanto dos membros reconhecidos, embora eles sejam cobrados dentro e fora de sua sede.

Na própria performance desse legado musical são instituídos o respeito aos jongueiros mais velhos e é ali que sua autoridade é legitimada. A relação com a espiritualidade se materializa no tratamento dos tambores, na posição que ocupam na roda e na saudação, que na verdade é um pedido de licença, para se entrar na roda. É também na prática da roda que se aprende a função de cada um, os limites e possibilidades de participação. Acima de tudo, é na roda que se compreendem os fluxos entre o tempo presente e a ancestralidade de cada participante, por meio do canto, da dança e do constante ritmo dos tambores, um fluxo constantemente equilibrado com seu caráter participativo.

5.4 No Arrasto do Maracatucá

A pesquisa de Katarina Real (1967) nos informa que desde o século XVI, na então Capitania de São Vicente, havia um temor em relação à possível rebelião de uma crescente população de escravizados, oriundos de diferentes nações do continente africano. A ameaça à hegemonia dos colonizadores portugueses teria levado à adoção de estratégias de controle, dentre as quais estava o incentivo à prática de cerimônias africanas, como a coroação real.

Refletindo sobre este rito de coroação, Marina de Mello e Souza (2005) observa que enquanto relatos do século XVIII mostram celebrações em torno de reis de diversas nações, fontes relativas ao século XIX mencionam apenas o Rei do Congo. Em sua interpretação, Reis do Congo teriam sido pontos de convergência de comunidades de escravizados, tendo o sucesso das coroações se devido ao fato de serem realizadas no seio das irmandades

leigas de devoção a santos católicos, como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito¹⁸⁸, equilibrando interesses de senhores e escravizados.

Para os primeiros, as festividades em torno de um rei do Congo integravam os africanos e seus descendentes às normas da sociedade escravista. Para além do aspecto disciplinador, alguns elementos simbólicos contribuía para com a tolerância à cerimônia, como a lembrança do sucesso da obra missionária no Congo, contrária às demais tentativas de disseminação do Catolicismo no continente africano. Ali, importantes chefes teriam aceitado o batismo ao final do século XV, ainda que não tivessem abandonado seu compêndio de crenças ancestrais e suas formas tradicionais de legitimação do poder. Para os escravizados, por seu turno, a experiência do catolicismo não deixava de ser um elo com a África natal ou imaginada, na qual chefes católicos e ritos já haviam sido incorporados. Essa familiaridade prévia teria auxiliado na formação de reinados negros através das irmandades. Além do aspecto de organização simbólica, as estruturas de poder africanas centradas na figura do chefe encontravam ecos nas tradições religiosas lusitanas nas quais os reis de festividades eram sempre eleitos.

Entretanto, a autora refuta a perspectiva de um acordo sempre pacífico entre ambas as partes. Se de fato alguns senhores apoiavam a festa chegando a emprestar suas roupas e joias aos participantes, houve por outro lado inúmeras tentativas de impedimento do festejo especialmente por parte da igreja católica, colocando em cheque a validade das ações das irmandades promotoras¹⁸⁹.

O desfile com roupas luxuosas que vemos hoje entre as Nações do Recife data do século XIX, trazendo um espetáculo glorioso de reis, rainhas e princesas acompanhados de suas cortes, representações de divindades africanas e de tocadores de instrumentos, tanto de origem tanto europeia quanto africana. Para a autora, a dança dramática desses cortejos performava o enfrentamento entre o exército de um reino pagão e o do rei cristão do Congo, do qual o último sempre saía vitorioso. Para além desse aspecto, um outro que transcendeu os séculos foi o de uma conexão com a África, que distinguia o modo negro de

¹⁸⁸ Irmandades ou Ordens terceiras são associações de leigos católicos, vinculadas às tradicionais ordens religiosas medievais. Reúnem-se em torno da devoção a um santo padroeiro e, dentre suas principais atividades, estão o apoio mútuo, o enterro dos membros e a realização da festa anual em homenagem ao seu orago. Irmandades leigas foram importantes mecanismos de socialização no Brasil colonial. Ver: Azzi, 1983.

¹⁸⁹ Isto pode ter uma relação com a insistência das nações atuais em pedir que os padres benzam seus reis e rainhas dentro da igreja. Neste sentido, o reconhecimento da igreja católica cumpriria o designo de uma irmandade laica.

se vivenciar o catolicismo, fazendo também reverência às suas formas de religiosidade. “Festejar o rei congo depois deste ter sido coroado na igreja pelo sacerdote católico, o que remetia a ser ele, tal como em terras africanas, um intermediário privilegiado entre este mundo e o outro, entre o cotidiano e o além, entre os homens e os espíritos e antepassados, também era festejar uma maneira específica de ser” (2005: 91).

Finalmente, a tese de Eugenia de Freitas Maakaroun (2005) nos mostra como as celebrações em torno do rei do Congo evoluíram para os Maracatus de Nação, mais expressivamente a partir da abolição da escravatura. Sendo o Rei do Congo uma espécie de autoridade intermediária entre os senhores de engenho e seus escravizados, sua função ficou perdida quando o estado de vigilância foi pulverizado. Reis e Rainhas de nações contudo continuaram a ser coroados como autoridade espiritual (especialmente babalorixás e yalorixás) e em reconhecimento de sua notoriedade social. As nações são portanto continuções dos agrupamentos pré-abolicionistas, que mantiveram seus cortejos, não apenas no dia de Nossa senhora do Rosário, mas também durante os carnavais.

Interessado nessa história mas atendo-se mais especificamente ao conteúdo musical dessas performances, um grupo chamado Maracatucá vem se dedicando à pesquisa, ensino e apresentação desse legado afro-brasileiro em Campinas.

Em algum momento do ano de 2004, quando comecei a frequentar os ensaios do Urucungos, havia uma média de sessenta participantes por ensaio. A quadra esportiva do colégio Francisco Glicério era quase insuficiente para todo aquele contingente, majoritariamente formado por jovens entre vinte e trinta anos. Em pouco tempo foi possível perceber, dentre os jovens, quais assumiam maiores responsabilidades perante o grupo, especialmente porque assumiam posições de destaque, fosse tocando instrumentos, coordenando a bateria, ou atuando em papéis importantes nas encenações.

Naquele mesmo ano, alguns dos jovens iniciaram um movimento paralelo ao Urucungos, no qual o foco era o Maracatu. Reunindo-se aos domingos num dos pontos mais conhecidos do centro de Campinas, a Praça Carlos Gomes, este grupo passou a ensaiar Maracatus, focando principalmente a instrumentação e as formas rítmicas dessa expressão cultural, típica do estado de Pernambuco. Segundo vários depoimentos, aquele era um estágio inicial de pesquisa. As referências que se tinha até o momento eram o Maracatu ensinado ao Urucungos por Raquel Trindade e o conhecimento adquirido pela experiência

do Maracatu Nação Nagô, promovido entre os carnavais de 2003 e 2005 em Campinas.

À medida que ganhava corpo, esse movimento paralelo passou a ser o pivô de alguns conflitos entre os participantes do Urucungos, nos quais um teor de diferenças entre gerações se fez notável. Algumas propostas da ala jovem, como a busca de fomentos culturais, ensaios extras, propostas de apresentação em festas universitárias, começaram a soar incômodas. Os próprios ensaios na Praça Carlos Gomes se tornaram um ponto de tensão, quando foram autuados pelo volume do som em praça pública sem alvará para aquela atividade, como nos relata a então presidente do Urucungos, Ana Maria Miranda:

Teve a policia e aí, um dia eu só cheguei pra eles “você tomam cuidado que o meu nome tá em jogo. É o Urucungos, filho. É o nome da diretoria toda que tá aí. Nós vamos dançar.” Eu falei pra eles “Se não pode, não pode. Nós não temos esse tempo pra ficar fazendo ensaio em praça pública”... do Maracatu que aconteciam aos domingos.

Os desentendimentos chegaram a seu ápice quando a intenção dos jovens em promover os ensaios de Maracatus foi colocada em cheque. Questões relacionadas à autenticidade do novo movimento cultural – visto que nem todos no grupo eram negros e que as iniciativas eram comumente direcionadas ao público jovem, especialmente universitário – foram colocadas pelos membros mais antigos do Urucungos, em reuniões bastante conturbadas, algumas das quais cheguei a presenciar. A saída dos jovens acabou sendo inevitável.

No ano seguinte, esses moços já haviam formado um grupo organizado e independente que em breve teria o nome de Ilús de Assuada. Tomando a liderança musical deste grupo, Flávio Azevedo, que até a ruptura fazia parte da direção musical do Urucungos, lançou mão de sua experiência e do apoio de colegas, também vindos do antigo grupo, para dar continuidade ao trabalho. Narrando sua vivência musical, Flávio nos conta que seu primeiro instrumento foi o tambor de aço. Nos anos noventa, ele foi um dos primeiros adolescentes a fazer parte do projeto musical de Tambores de Aço da Casa de Cultura Tainã. Após alguns anos de aprendizado, tornou-se educador musical ali, assumindo a frente do projeto iniciado pelo coordenador da casa, TC.

Aliás, é bastante provável que as primeiras pesquisas realizadas sobre o Maracatu de Campinas tenham se iniciado no âmbito dessa casa de cultura. Embora grupos como o

Urucungos e o Savurú mantivessem o Maracatu ensinado por Raquel Trindade em seus repertórios, não há notícia de que tenham se aprofundado no conhecimento dessa expressão cultural para além daquilo que a folclorista lhes havia ensinado¹⁹⁰. Se isto for verdade, entre os primeiros pesquisadores de Campinas estavam TC, Alessandra Ribeiro e o próprio Flávio, que afirmou terem contado com a colaboração de agentes da cultura negra da cidade de São Paulo, como Daniel Reverendo, da associação cultural Cachuera!, já mencionado por Alessandra. De acordo com Flávio, Reverendo trouxera o jongo para Alessandra Ribeiro e o Maracatu para a Casa de Cultura Tainã.

O conhecimento adquirido nessa trajetória teria impulsionado, segundo Flávio, o projeto Maracatu Nação Nagô¹⁹¹ e, como ele reunia vários grupos, foi nesse contexto que as relações entre Flávio e o Urucungos, até então mediadas apenas pela proximidade entre Alceu e TC, se estreitaram. Uma série de divergências entre essas associações sobre a direção do evento, somada ao corte de verbas da prefeitura a partir de 2005, teriam sido as principais causas do encerramento do projeto, segundo muitos participantes. Mesmo assim, como fruto dessa experiência, consolidaram-se os conhecimentos preliminares de Flávio, bem como dos idealizadores da criação de um Maracatu em Campinas, viabilizando-se assim as iniciativas dos jovens do Urucungos a partir de 2004.

Após os desgastes no centro da cidade, os ensaios passaram a ser realizados no distrito de Barão Geraldo, inicialmente no campus da Universidade Estadual de Campinas, a convite do Mestre Jaça, que oferece aulas de capoeira como curso de extensão junto ao Instituto de Artes da Universidade. Segundo Flávio, em pouco tempo o grupo teria sido removido dali por causa do barulho¹⁹², e passaria a ensaiar no Centro Cultural Elesbão¹⁹³,

¹⁹⁰ Em 2010, tive a confirmação de que o Maracatu ensinado por Raquel Trindade não seguia o modelo das nações do Recife, tendo a própria folclorista declarado ter tomado conhecimento sobre essa expressão com maior profundidade apenas recentemente.

¹⁹¹ Dentre os participantes desses grupos a questão sobre quem teria primeiramente idealizado o evento é bastante polêmica. Uns dizem ter sido TC, ou a Casa Tainã; outros, afirmam que a iniciativa teria partido de dentro do Urucungos. Frequentemente o assunto é abafado ou comentado em surdina para não levantar controvérsia.

¹⁹² Uma razão questionável se considerarmos que no campus da mesma universidade ainda são permitidos ensaios de baterias universitárias, tão ou mais barulhentas que o Maracatu.

¹⁹³ De acordo com o site <http://www.baraoemfoco.com.br/barao/barao/elesbao/historico.htm>, a Associação Cultural Elesbão foi criada em 2005, a partir da união de grupos culturais e pessoas interessadas em promover ações culturais no Distrito de Barão Geraldo. O espaço anteriormente concedido por uma cidadã campineira, que mantém seu nome reservado, à empresa KLEBER para manutenção de um clube recreativo, foi doado à associação após a falência da empresa. Composto por duas quadras de jogos, banheiro, cozinha e algumas salas de apoio, esse espaço tornou-se então sede de grupos culturais existentes em Barão Geraldo, o que

localizado no Distrito de Barão Geraldo, nos arredores da conhecida “Praça do Coco” onde continuariam a se encontrar ainda por alguns anos. A concentração no distrito de Barão Geraldo foi abarcando um contingente de pessoas muito distinto do perfil médio comumente observado nos outros grupos de cultura popular de Campinas; eram majoritariamente universitários de classe média, temporariamente residentes na cidade.

Um ano após a mudança para o Centro Elesbão, uma série de desentendimentos entre os participantes do grupo e seu líder acarretaram a uma nova crise, resultando na dissolução do Ilús de Assuada.¹⁹⁴ Pouco tempo se passou até que aquelas pessoas, com exceção de Flávio Azevedo, voltassem a pensar em reestruturar-se enquanto grupo de Maracatu. Em alguns meses, sob uma nova proposta, muitos dos ex-integrantes do Ilús de Assuada voltaram a se reunir e tocar, tendo agora como apito, João Paulo Guedes.

Era importante encontrar um novo nome. Como narra Glória:

A gente foi lá na casa da [Mãe] Dango¹⁹⁵. E pra nossa surpresa... a gente foi conversar com ela... conversamos sobre os problemas... o Shacon tinha insistido muito que a gente devia fazer isso. Foi falado que tinha muita confusão que tava rolando no grupo, que ele achava que era porque a gente não entendia que a gente tava mexendo com energias... Ele falava: “Vocês não precisam ser de Candomblé... mas vocês precisam saber com o que tão mexendo pra vocês perceberem o quanto isso tá provocando coisas em vocês”. Então quando a gente foi lá... eu lembro que a gente perguntou pra ela do nome... a gente nem sabia o que é que era, né? Ela falou assim “Ilú não eu sei o que é. Mas o que é que é a ‘assuada’? Assuada é confusão, arruaça. Tem esse sentido, tem sentido de muita gente, mas é muita gente que faz confusão”. É uma palavra mesmo. Eu nem sabia que era uma palavra do dicionário. Quando eu ouvia Ilú de Assuada, eu achava que era um nome Yorubá ou uma coisa assim... eu lembro que ela parou e falou assim: “não é bom. Como é que vocês podem querer que uma coisa da certo... se no nome tá dizendo que não vai dar? Você tá misturando o nome de um tambor sagrado com confusão? Música não é confusão. A religião não é confusão. É organização”. E eu lembro que aquilo... a gente saiu de lá... nunca mais a gente chamou o nome do mesmo

possibilitou acesso da comunidade a atividades gratuitas. A escolha desse nome teve o objetivo de homenagear o movimento negro de Campinas, remetendo à história de escravo Elesbão, executado na cidade em 1835, por meio de força seguida de desmembramento e exposição de pedaços de seu corpo em praça pública, o Largo Santa Cruz no centro de Campinas, como alerta e ameaça aos quilombolas e fujões. Dentre as atividades mantidas atualmente constam grupos de hip hop, associações sócio-ambientais, grupos de cultura popular, projetos de esporte arte-educação para crianças e adolescente e biblioteca.

¹⁹⁴ Ouí, de participantes e ex-participantes do grupo, os mais variados motivos para esses desentendimentos:, desde negociações de cachê entre líder e grupo, relações afetivas despedaçadas, direção artística, até objetivos como propósitos e público alvo das apresentações. O primeiro ponto, no entanto, parece ter pesado mais nesse balanço de experiências em grupo.

¹⁹⁵ Ver Capítulo 4.

grupo. Porque ela descreveu pra gente tudo o que tava acontecendo. Que o próprio nome falava... Eu lembro que a partir daquele dia a gente começou a se falar só como Ilú, a gente abandonou o assuada.

A renomeação teve, nesse contexto, um claro objetivo de recomeço, passando-se a limpo os conflitos do passado. As pessoas, no entanto, ainda eram as mesmas, como mostra a continuação do depoimento de Glória:

A gente tinha que procurar um nome. E era importante... eu achava importante não tirar o nome do Flávio, porque o nome Ilús de Assuada tava ligado ao Flávio. Se ele tivesse que continuar no grupo ele poderia continuar, é uma coisa que ele tinha todo o direito. Ele que bancava o pessoal. A gente não nunca iria formar o Ilús sem o Flávio. Mas ele não ficou e a gente ia formar um outro grupo... então, que nome? Que nome? Aí eu comecei a procurar. E aí eu vi... nessas coisas, procurando na rede sobre Maracatu, eu encontrei uma tese, que é sobre Maracatu do Ceará. Que tinha sei lá... alguma coisa Maracatucá. Eu fui atrás do que significava, tinha aquele versinho que tá até no início na página da gente, e que falava que Maracatucá era dançar Maracatu.

Érica – É como se fosse um verbo?

Glória – É. Era uma forma da pessoa dizer: “vamos tocar Maracatu. Vamos Maracatucá”. E aí as pessoas assim, quando iam procurar o Ilús, não existia o Ilús. “Ah o pessoal mudou de nome”. Era bem isso que se falava.

Muitos participantes me disseram ter sido essa uma mudança para além do nome: o modelo de hierarquias baseado na figura de um mestre, no caso Flávio Azevedo, estava sendo abandonado¹⁹⁶. No lugar dele, uma nova lógica, bem mais conivente com a dos coletivos em arte da atualidade, no qual decisões, ações e direções são sempre tomadas levando-se em conta a participação de todos passou a ser a ordem vigente. A figura de João no apito - bem como as de Daniele Faria, Newton Monteiro, Patrick Bonduki e da própria Glória Cunha, que o sucederam mais tarde – carregava-se de uma nova forma de liderança, bem mais ligada ao conhecimento sobre a performance e à passagem desse para os demais. E isso se fazia por meio de pesquisa, em mídias gravadas e na internet, das performances

¹⁹⁶ Isso não significa dizer que o modelo no qual mestres concentram poder sejam tiranias sem espaço para negociação. Como observamos nas etnografias dos demais grupos, nenhum mestre mantém seu posto sem que haja aprovação coletiva sobre suas ações. É comum agirem em consenso com a vontade geral, e é de fato sua grande aceitação que os faz mestres. Além disso, carregam inúmeras responsabilidades, sendo de modo geral, aqueles que mais trabalham pelos grupos. O reconhecimento desse esforço é mais um elemento forte na legitimação de sua autoridade sobre um grupo.

das Nações do Recife. Ainda que a tarefa de treino musical e pesquisa sempre tenha sido estimulada entre todos, coube a estes apitos maior responsabilidade em perfaze-las e trazer conhecimento ao grupo, sendo o acúmulo desse conhecimento resultado, em grande parte, de seus esforços.

Consequentemente, outras motivações, diferentes daquelas dos demais grupos de cultura afro-brasileira analisados nesta pesquisa, foram se interpondo ao fazer musical do Maracatucá. Ao serem questionados sobre a razão de estarem fazendo Maracatu, suas respostas frequentemente vão na direção do prazer em estarem produzindo aquelas performances e, especialmente, do gozo da experiência do grupo. Questões caras para os outros grupos, como a tradição e legados negros, não estão listadas entre as razões motivadoras dessa performance.

A mesma diferenciação é válida para a questão “para quem se está apresentando?” (SEEGER *apud* MEYERS 1992:104). Embora constem no histórico do grupo momentos em que periferias, instituições educacionais e assistenciais, ocupações do MTST (Movimento dos Trabalhadores sem Teto) e acampamentos do MST (Movimento dos sem Terra), foram sua audiência, boa parte das apresentações se dirige a públicos universitários e festas para o público jovem, a ponto de ter sido cunhada a expressão “baquebalada” em suas conversas internas. Baquebalada não é, contudo, um rótulo confortável; o termo parece ter sido criado como um alerta do que o Maracatu não deve ser. Mais do que isso: o termo nos mostra que o grupo está ciente de sua condição no contexto campineiro, e procura, dentro desse campo, permanecer sem quebrar certas regras, como o respeito ao legado negro e o reconhecimento de que não fazem parte da comunidade negra. Estar ciente disso, no entanto, significa não reivindicar para si a mesma realidade vivenciada pelos movimentos negros, mas sim tomar o repertório afro-brasileiro como uma performance universal e acessível a todos, e vivenciá-lo na experiência da comunidade de prática.

Essa ideia, entretanto, nem sempre foi bem aceita no âmbito dos grupos culturais afro-brasileiros de Campinas. Vistos muitas vezes como “universitários”, “burgueses”, “brancos” e já não mais sob a liderança de alguém cultivado na experiência “afro”, o Maracatucá teve inicialmente que se esforçar para transpor algumas barreiras na tentativa de se envolver nas atividades dos demais grupos. Hoje em dia, o grupo parece ter alcançado êxito, participando ativamente de eventos coletivos. No plano interpessoal, entretanto,

muitos participantes relatam ser confrontados por participantes dos demais grupos sobre seus propósitos em relação a este legado expressivo afro-brasileiro. Sob um ótica sobre a qual voltarei a discutir, para muitos, pessoas com o perfil dos participantes do Maracatucá não teriam o direito de performar tal tradição, ou não deveriam performa-la apenas como prática musical técnico-artística.

Concomitantemente, o Maracatucá segue fazendo parte de eventos promovidos pela comunidade negra por vários motivos. O efeito grandioso da performance e seu poder de agregação de público fazem desse grupo uma atração de peso em eventos. Some-se a isto a postura mantida pelo Maracatucá em não se considerar uma Nação de Maracatu, ou não delegar para si a função de “resgate” de uma manifestação tradicional. Isto é especialmente importante se compararmos o Maracatucá com outros grupos universitários, também formados em Barão Geraldo, que muitas vezes se colocam como agentes do resgate de tradições perdidas, sejam elas samba, festas ou ritos populares tradicionais ou afro-brasileiros, ignorando a experiência já impetrada pelos grupos formados na comunidade negra campineira.

As dificuldades iminentes da busca por espaços para encontros e ensaios, que perpassaram as trajetórias dos grupos mais antigos, foram também enfrentadas pelo Maracatucá até o início de 2010, quando encontraram o local em que desenvolvem suas atividades até hoje, a casa de shows Cooperativa Brasil. A permanência do grupo nos vários locais públicos em que tentaram se fixar no distrito de Barão Geraldo sempre foi interrompida pelo mesmo problema: o volume do som que produzem e o incômodo que isto gera numa área majoritariamente residencial, especialmente levando-se em conta que esse “barulho” é produzido regularmente em determinados dias da semana, em consequência da estrutura dos ensaios. Vale dizer que a questão do barulho, principalmente quando provocado por eventos estudantis no distrito, vêm de longa data, sendo uma fonte de desentendimentos entre moradores e universitários e frequentemente chega a envolver a polícia. Deste modo, a composição do grupo e seu repertório já são usualmente mal vistos pelas vizinhanças dos lugares em que tentam se fixar.

Assim, foram obrigados a deixar o centro cultural Elesbão em 2008, transferindo-se para a associação dos moradores do Jardim América, um local um pouco mais afastado do centro do distrito e também circundado por residências. Como nos conta Mariana

Rampazzo, integrante do grupo:

sobre a ida ao Jd América, além dos transtornos por conta do barulho que nos colocava a procura de um novo espaço, lembro que o que nos fez ir pra lá foi a possibilidade de inserção numa "comunidade", coisa que não conseguimos nos arredores da praça [do Coco]. Sempre quisemos oferecer oficinas para a comunidade onde atuávamos, e não conseguimos isso nos arredores da praça. Pelo contrário, a vizinhança não gostava muito da gente... Em parte, acho que conseguimos uma maior aceitação e retorno da comunidade no Jd América...

Durante o tempo de permanência nesse local, cerca de um ano, foi possível observar vários aspectos que marcam e movem o grupo.

O acordo para usarem o espaço da associação partiu de um rapaz então participante do grupo, que residia próximo ao local. Na ocasião, sondou com seu Oswaldo, um senhor aposentado que residia como uma espécie de zelador da associação, a possibilidade de se realizarem os ensaios ali. A residência de seu Oswaldo na associação é um dado importante, pois sua delicada situação contribuiu para que o grupo a deixasse cerca de um ano depois. Até meados de 2007, o espaço da associação, uma grande praça de cerca de 500m² na qual havia duas quadras de futebol e dois prédios – um com bar e salão de festas e outro que servia de vestiário –, estava completamente abandonado: a grama alta, o entulho, o cercado arrebitado e os prédios pichados demonstravam um desamparo de longa data.

Como me contou, seu Oswaldo se instalou ali a convite do então presidente da associação de bairro, trocando moradia e permissão de abertura do bar por benfeitoras no local. Em pouco tempo, a grama estava cortada, a praça livre de entulho, as traves das quadras pintadas, o bar funcionando e as tardes de domingo voltaram a ter futebol. O cercado envolta da praça fora consertado pela SANASA (Sociedade de Abastecimento de Água e Saneamento S.A.) que mantinha uma torre de abastecimento no local, mediante a insistência e as articulações políticas de seu Oswaldo, com o presidente da associação e com um vereador de Campinas que já fora subprefeito de Barão Geraldo. Assim, passou a responder como zelador da área, com apoio da associação do Jardim América, uma associação de bairro consideravelmente ativa. Nesse momento, já no ano de 2008, foi procurado pelo Maracatucá. A proposta, de acordo com a qual o grupo ensaiaria seu

repertório e ofereceria oficinas gratuitas à comunidade, arcando com despesas de água e luz do terreno nos dias de ensaio, foi prontamente aceita. A partir de então, as atividades foram reiniciadas: os encontros foram divididos entre o sábado e um dia da semana, sendo que nesse último, paravam rigorosamente às 20:00, para não despertar a antipatia da vizinhança.

Os encontros no meio da semana tinham como prioridade o aperfeiçoamento do próprio grupo. Para esse dia, eram trazidas as gravações das performances das nações de Maracatu de Olinda e Recife, para que ouvissem, aprendessem e treinassem; eram ensinadas novas “loas” - as cantigas do Maracatu - juntamente com seus baques. Nesses ensaios, os participantes eram encorajados a permanecer tocando o instrumento com o qual já tinham maior familiaridade, buscando o aperfeiçoamento neste ao invés de aprender a tocar outros e, caso viessem pessoas de fora do grupo, elas eram convidados a dançar, para não atrapalhar o andamento dos instrumentos. Esses dias eram também preferenciais para discussão de assuntos internos do grupo como possibilidades de apresentação, novos projetos, organizações de eventos, etc.

Já aos sábados, o grupo se concentrava em oferecer oficinas de instrumentos para a comunidade; novatos que haviam dançado durante a semana agora eram estimulados a tocar. Os membros mais antigos também tinham a chance de aprender um novo instrumento, pois o objetivo final era o ensino de uma nova prática. Raramente eram ensinadas novas loas, dando-se preferência para o ensino das músicas que o grupo dominava para quem estava chegando. Vale dizer que as oficinas já constituíam a forma de recrutamento do Maracatucá muito antes de ocuparem esse espaço.

A maneira como as oficinas eram anunciadas, contudo, não parece ter atingido eficazmente à vizinhança, salvo alguns jovens que chegaram a ter participação efetiva no grupo. Foram espalhados alguns cartazes no próprio bar da associação e também em alguns institutos da Unicamp, especialmente aqueles dos quais os membros do Maracatucá eram alunos. Embora o ensaio em quadra aberta atraísse alguns vizinhos que saíam de suas casas para ir observar o que estava acontecendo, eles muitas vezes limitavam-se a contemplar. Por outro lado, colegas da universidade eram pessoalmente convidados, como naturalmente acontece dentro dos ciclos sociais em que se estabelecem amizades e afetos. Muito menos constrangidos, por terem ali seus colegas, conhecidos e amigos, eram eles que afinal engrossavam o coro dançante dos ensaios noturnos durante a semana ou sentiam-se à

vontade para colocar as mãos nos instrumentos aos sábados. De fato, a propaganda boca-a-boca teve maior eficácia junto a estudantes se comparada com a vizinhança. Isto acontecia apesar da atenção e recepção de membros do grupo àqueles vizinhos que iam chegando à quadra.

Outra recorrência era a disputa musical travada naquele espaço. Desde que fora reaberto por seu Oswaldo, o bar havia se tornado muito mais convidativo, atraindo alguns moradores da vizinhança que vinham para beber ao som do que estava na moda nas rádios populares no momento: bandas de forró como o Calcinha Preta, duplas de funk, pagode e sertanejo. Esse também era o gosto musical de alguns vizinhos que, por vezes em confraternizações em suas próprias casas, deixavam o som em volume alto o suficiente para ser ouvido da quadra.

Ao chegarem ao local e escutarem essas músicas, alguns participantes do Maracatucá pareciam nitidamente incomodados com aquela paisagem sonora¹⁹⁷. Algumas vezes ouvi pessoas do grupo comentarem que essa a era a hora de trazer “cultura” à comunidade do bairro, missão que estariam cumprindo através da prática e ensino do Maracatu. A disputa musical se acirrava em momentos de festa. A briga pelo controle da música daquele ambiente era constante: de um lado, seu Oswaldo insistia em tocar os CDs de música que a comunidade do bairro costumava ouvir; do outro, os membros do Maracatucá incomodados com este repertório tido como “comercial”, “brega” ou “cultura de massa”, procuravam dominar o aparelho de som com a música de “bom gosto”¹⁹⁸.

É fácil notar nesses exemplos a discrepância inscrita no gosto musical e a consequente incomunicabilidade entre o grupo e a comunidade do bairro Jardim América. Assim como para os primeiros, as pessoas do bairro careciam de “cultura”, vivendo num universo musical notadamente distante do seu, para os últimos, o Maracatu e seus ensaios não pareciam ser algo destinado a eles, mostrava-se mais como coisa de estudante, “barulho”, configurando um terreno onde não se é bem vindo ou não há interesse em se adentrar, quando não ambos.

A aura conflituosa que pairava no ambiente concretizou-se quando o grupo foi convidado por seu Oswaldo a tocar em eventos noturnos. Note-se que ele freqüentemente

¹⁹⁷ Nem todos os participantes tinham esta postura, no entanto. Muitos compreendiam a paisagem sonora como uma cultura local a ser respeitada, por vezes criticando a postura dos mais intolerantes.

¹⁹⁸ Sobre este assunto, ver a tese de Samuel Araújo sobre o segmento musical Brega (1987).

promovia festas à noite naquele espaço com som eletrônico, o que de maneira geral não chagava a incomodar os vizinhos; o “barulho”, porém já não usufruía de tanta tolerância¹⁹⁹. O batuque até a madrugada foi interrompido pela polícia, acionada pelos vizinhos por duas vezes, e a partir daí, começou a pressão dos moradores sobre seu Oswaldo para pedir que o grupo se retirasse dali. Comunicados por ele sobre tais reclamações, o grupo começou a pensar em soluções como mutirões para melhorar a associação, cortejos para mostrar o Maracatu à vizinhança, mas antes que pudessem efetivamente realizar qualquer uma dessas ações, seu Oswaldo recebeu uma intimação da SETEC (Serviços Técnicos Gerais)²⁰⁰ que ameaçava sua própria permanência no local que, embora acordada verbalmente na associação de bairro, aos olhos da lei configurava uma invasão. Isto o levou a pedir definitivamente que o grupo se retirasse, o que acabou acontecendo ao final de 2009.

Cerca de quatro meses se passaram até que encontrassem um novo local para ensaios, a casa de shows Cooperativa Brasil, bastante conhecida entre o público universitário campineiro, especialmente por promover cursos e shows de forró, dentre outros estilos da música popular brasileira. O local é relativamente isolado da vizinhança residencial, fato que possibilita sua continuidade enquanto casa de show. A mudança do grupo para lá, tem proporcionado estabilidade e possibilitado novas iniciativas. Em meados de 2010, por exemplo, puderam receber outro grupo de Maracatu, o Bloco de Pedra, de São Paulo para uma troca de experiências, algo que dificilmente teria acontecido nos locais anteriores por causa do volume de som de dois grupos juntos.

5.4.1 Organização, hierarquias e dinâmicas sociais no Maracatucá

Por se tratar de um grupo bem mais recente e que ainda não opera como associação cultural oficializada, o Maracatucá manteve até o início de 2010 uma divisão bem mais flexível de tarefas, geralmente resultante de acordos verbais. A mudança aconteceu a partir do momento em que um projeto de extensão universitária, proposto por participantes

¹⁹⁹ Devo informar ao leitor que moro bem em frente da associação. Quando falo sobre o volume de som das festas, tenho como base não apenas o contato com os vizinhos mas também a minha própria percepção.

²⁰⁰ A SETEC é uma autarquia da Prefeitura Municipal de Campinas responsável pela administração e fiscalização do comércio em solo público.

vinculados à Unicamp foi aprovado, mobilizando todo o grupo²⁰¹. Basicamente, este projeto previa o desenvolvimento de atividades de ensino, pesquisa e difusão do Maracatu de baque virado, através de oficinas de percussão, canto, dança, construção de instrumentos, projeção de vídeos e ensaios para moradores dos bairros no entorno da Moradia da Unicamp, durante dez meses. Mais especificamente, foram oferecidas oficinas para crianças e adolescentes atendidos pela entidade assistencial Pró-Menor, no Jd. América, e oficinas francas na casa de shows Cooperativa Brasil, no bairro Real Parque, ambos próximos à moradia estudantil.

A partir desse momento, o grupo se deparou com tarefas mais complexas do que apenas se encontrar para ensaiar e eventualmente fazer apresentações. Inicialmente, era preciso divulgar as oficinas, e semanalmente saber quem estaria disponível para ministrá-las; transferir os instrumentos de um local para o outro duas vezes por semana para que a agenda fosse possível; obter informações cadastrais e manter contato por email com os participantes das oficinas, informando-lhes sobre eventuais mudanças, ou apresentações; construir mais instrumentos; elaborar relatórios de atividades e prestações de contas para a pró-reitoria de assuntos comunitários da Unicamp, etc. Parte dessas tarefas estava prevista no plano de ação do projeto, tendo sido executadas por bolsistas. Havia no entanto o restante da demanda desse trabalho que acabou sendo encampada voluntariamente por boa parte dos participantes envolvidos, por meio de ajustes e negociações de horários e disponibilidades. O grupo tem a intenção de manter esse projeto no próximo ano o que poderá vir a sedimentar funções, como ocorreu em outros grupos.

Mesmo com poucos anos de formação, é possível perceber algumas lideranças despontando tacitamente. Autoridades podem se construir em torno do apito. Em tempo, é preciso explicar a importância do apito para o Maracatu de baque virado; o apito é um regente. É através de toques específicos de apito que o condutor se comunica com os demais instrumentistas, afinal ele está normalmente tocando algum instrumento, o que o impossibilita de realizar sinalizações com as mãos e cria necessidade de outra forma de

²⁰¹ O Programa de Extensão Comunitária da Unicamp contempla iniciativas acadêmicas destinadas a atender a sociedade civil, visando especialmente segmentos da população de baixa renda ou grupos específicos, tais como minorias, grupos étnicos, portadores de necessidades especiais, faixas etárias. Pelo programa são contempladas ações de naturezas diversas, social, artística, cultural, desportiva ou educativa, devendo estar diretamente vinculadas a atividades regulares de ensino ou pesquisa, ser dirigidas por docentes da universidade e envolver alunos regularmente matriculados.

chamar a atenção. A forma sonora tornou-se uma convenção nos Maracatus, sendo o apito escolhido por seu som estridente, que pode ser ouvido em meio ao som volumoso dos demais instrumentos.

No Maracatucá, a escolha de quem seguirá apitando está fundamentalmente relacionada a competências adquiridas: quem apita deve saber tocar todos os outros instrumentos, conhecer bem as loas que o grupo executa, propor novas loas que estuda individualmente, enfim, deve ter um conhecimento global sobre a execução e continuidade do repertório, sendo conclusivamente a pessoa que tomará a direção geral de ensaios, oficinas e apresentações. Em geral tocam a caixa, ou o tarol, tidos como instrumentos mais difíceis. A caixa é, na maioria das loas, o instrumento inicial e que portanto, dita o andamento de toda a música e que deverá ser seguido pelos demais. E ao mesmo tempo em que estão tocando a caixa, devem, é claro, apitar; se tais tarefas não estiverem muito bem ajustadas e seguras, derrubarão todos os demais instrumentistas.

Esse papel de liderança, contudo, não exime os demais integrantes de esforços individuais continuados, pelo contrário, os líderes comumente encorajam a pesquisa e o aperfeiçoamento individuais. Na breve história do Maracatucá, os líderes se sucederam em função de conflitos ou mudança para outra cidade, sendo apenas a partir do evento de sua saída que é proposta uma nova liderança. Discursivamente, a liderança nos ensaios não implica na liderança de outras instâncias da vida em grupo. De fato, desde a saída de Flávio Azevedo, a função de coordenação geral nunca mais foi retomada, sendo as decisões do Maracatucá tomadas em fórum coletivo. Entretanto, de modo mais sutil do que nos outros grupos, há uma relação entre competência musical, tempo dedicado ao grupo e autoridade no Maracatucá, ainda que a ênfase no coletivo pare como orientação geral.

Todos os apitos do Maracatucá exerceram esse poder à sua maneira; como lembra a integrante Helena Tavares:

Tanto o João quanto a Dani também passavam horas na frente do computador assistindo vídeos de Maracatu, tirando músicas, bolando repertórios e pensando em dinâmicas. Também cobravam mais responsabilidade dos outros integrantes...

Ela nos conta também sobre a importância de Rosangela Lima, companheira de João Guedes, empenhando-se em promover a sociabilidade dos participantes do grupo:

Também tem a Ro, acho problemático falar do grupo sem falar dela, ela se preocupava muito com a coesão e bem estar dos participantes. Quando eles

(jão e ro) estavam em Campinas essa casa (minha casa), vivia cheia de gente do grupo, sempre tinha churrasco e arrastão pelas ruas, as pessoas se reuniam pois a Ro sempre convidava e passávamos horas falando de maracatu, acredito que foi com ela que conseguimos aprender o significado da palavra grupo.

Ao final de 2008, João e Rosangela se mudaram de Campinas, ficando o apito sob a responsabilidade de Daniele Faria. Cerca de um ano mais tarde, quando Daniele deixou o grupo, o apito passou a ser compartilhado entre mais pessoas. Atualmente apitam Newton Monteiro, Patrick Bonduki e Glória Cunha - mais recentemente responsável pelo aprofundamento no conhecimento do grupo sobre a Nação Porto Rico. Juntos, têm assumido as oficinas e a condução dos ensaios. Glória conhece bem todos os mecanismos e pessoas do grupo e mantém-se preocupada com os momentos de socialização de seus participantes; é ela quem geralmente se preocupa em responder aos e-mails disparados pela lista coletiva, promove festas, encontros e reuniões em sua casa. Conhecida por sua maneira direta de conversar com as pessoas, é também ela quem cumpre o papel de chamar a atenção dos demais quando alguma coisa não vai bem, tendo sua palavra geralmente respeitada. Newton tem se dedicado a mostrar “o outro lado do Maracatu”. Insiste nas relações de energia, ancestralidade, no respeito aos tambores e às loas. É claro que antes de sua liderança esses princípios não eram necessariamente desrespeitados, mas tem cabido a ele relembra-los a cada encontro. Patrick tem se dedicado às oficinas na Pró-Menor²⁰², além de conduzir ensaios e oficinas na Cooperativa Brasil. Desse modo, o modelo do apito compartilhado mostrou-se uma fórmula eficiente para o desempenho de todas as tarefas que o Maracatucá tem se proposto a realizar recentemente.

5.4.2 Ensaios e Oficinas

Em seus ensaios, o Maracatucá se dedica a um repertório coletado a partir pesquisas de baques, loas e danças, englobando também aspectos sociais, históricos e religiosos da expressão cultural. Com foco especial nas dinâmicas culturais do Recife, formaram um

²⁰² Patrick não estava só; contou nessas oficinas com o apoio voluntário de vários integrantes do grupo, dentre eles, Nil, Isa, Sara e Helena.

extenso repertório compreendendo loas das nações Porto Rico²⁰³, Estrela Brilhante²⁰⁴, Leão Coroado²⁰⁵ e Encanto do Pina²⁰⁶, buscando se aprofundar nos diferentes “sotaques” conferidos por cada uma. Dentre as técnicas de pesquisa do grupo estão a distribuição de material literário e audiovisual, o estímulo ao estudo individual, investimento em oficinas com mestres do Recife e, mais recentemente, a interação com outros grupos de Maracatu.

Dentre as leituras estimuladas pelo convívio no grupo, estão tanto obras desenvolvidas a partir de pesquisas acadêmicas quanto fontes literárias locais de Recife, indicadas por todos, de maneira geral, mas especialmente por Glória Cunha. Dessas leituras vieram boa parte dos conhecimentos compartilhados em grupo, tornando-se ele próprio um

²⁰³ De acordo com Katarina Real (2001), O Maracatu Porto Rico tem seu registro oficial em 1916 e permanece ativo até a década de 1950 quando morre o mestre Zé Ferida. Nesse momento, a nação encerra suas atividades, e as peças de seus figurinos, instrumentos e bonecos são recolhidos pelo Museu Antropológico do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais, hoje Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco. Em 1967, Eudes Chagas, conhecido hoje como o lendário Rei Eudes Chagas, retoma suas atividades, que perduram somente até 1978, quando falece, retornando todas as suas peças para o museu. Em 1980, a nação se reinicia mais uma vez. Hoje, sob a direção do mestre Shacon Viana, o grupo mantém sua sede na comunidade do Bode no bairro do Pina, zona sul de Recife.

²⁰⁴ De acordo com a Fundação Joaquim Nabuco, o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife foi fundado em 1910. Hoje em dia é uma das mais conhecidas nações de maracatu de baque virado do mundo. Em 2000, por exemplo, a Nação Estrela Brilhante representou o Brasil no Festival de Hanover, homenageou o país pelos 500 anos, por meio de um convite muito especial feito pelo Teatro de Berlim. A partir de então viaja periodicamente ao exterior, para eventos, apresentações e oficinas. Ver: <http://www.fundaj.gov.br>

²⁰⁵ De acordo com Lúcia Gaspar (2009), a Nação Leão Coroado considera como data oficial de sua criação o dia 8 de dezembro de 1863, que figura no seu estandarte, embora haja a hipótese que ele já existisse em 1852. Trata-se da nação mais antiga e sem interrupção de atividade desde a sua fundação. Uma das figuras mais marcantes na história do Leão Coroado foi Luís de França, que assumiu a liderança do maracatu fundado por seu pai, um ex-escravo africano, por volta do ano de 1954. Como líder do grupo, que dirigiu com dedicação por mais de quarenta anos – de 1954 até 1997, o ano de sua morte – cuidou da organização, das obrigações religiosas e da direção da batucada, cujo baque secular foi repassado por seu pai. Com a morte do Mestre, a liderança do Nação Leão Coroado passou para as mãos do babalorixá Afonso Gomes de Aguiar Filho, dono de um terreiro em Águas Compridas, em Olinda, local onde hoje está localizada a sede do maracatu. Sob o seu comando o grupo tem conseguido estratégias autossustentáveis. Auxiliado pela vice-presidente Daniela Bastos dos Santos, o Maracatu Nação Leão Coroado vem realizando importantes viagens e apresentações pelo Brasil e exterior. Foi um dos vencedores do Prêmio Cultura Viva, na categoria Manifestação Tradicional, promovido pelo Ministério da Cultura, em junho de 2006.

²⁰⁶ Nação do Maracatu Encanto do Pina, fundado em 03 de Março de 1980, pela Yalorixá Maria José da Silva, conhecida por Mãe Maria de Sônia, filha de Santo de Eldes Chagas Babalorixá, na época rei da Nação do Maracatu Porto Rico. Atualmente é dirigido por Sr. Manuel Candido Cavalcante, ex-diretor de batuque da nação porto rico, desde 2001. Sua líder espiritual Mãe Maria de Quixaba do “Ylê de Oxum Deym” estabelecido no bairro do Pina, na cidade do Recife-PE. Atualmente uma das Yalorixás, a mas antiga do bairro, vem liderando a nação religiosamente seguindo a tradição passada por sua mãe Dona Maria de Sonia e seu avô Eldes Chagas. Derrubando barreiras e enfrentado a discriminação, Joana D’arc é a primeira mulher mestra na historia do Maracatu nação, também com ligações religiosa a mestra Joana é mãe pequena do Ylê, neta de dona Maria de Quixaba e filha de Manoel o presidente. Hoje, o Maracatu Encanto do Pina apresenta-se em desfiles, em ruas, avenidas e espetáculos de palco, exibindo predominantemente o azul e o amarelo, cores que representam respectivamente Yemanjá e Oxum, oxirás guias da yalorixá da nação, Mãe Maria de Sonia. Ver: <http://encantodopina.blogspot.com/>

fórum de discussão sobre essas pesquisas. Outro motivo para o apego a fontes literárias é o fato de frequentemente serem convidados a ministrar oficinas para educadores, tanto individualmente quanto em grupo. Esses educadores podem atuar tanto na rede de ensino quanto em ONGs ou associações assistenciais, tornando a passagem do conhecimento adquirido junto a fontes bibliográficas um quesito desejável. Atualmente, cerca de dez participantes do grupo trabalham com educação ou arte-educação, fazendo uso recorrente de seu aprendizado junto ao Maracatucá em suas aulas.

Já a pesquisa musical se baseia em cortejos e ensaios das Nações do Recife disponíveis em DVDs e vídeos no *Youtube*, além da consulta a CDs lançados por esses grupos. O estudo desse material implica em ouvir, ver e executar, sendo o aprendizado a partir dessas consultas, individuais ou coletivas, sempre compartilhado nos ensaios. O fato de haver no grupo uma percussionista profissional, Glória²⁰⁷, também traz outra via de pesquisa, a consulta a partituras de repertórios já transcritos. Neste caso, Glória estuda individualmente e passa seus conteúdos ao grupo nos momentos de ensaios. Mais recentemente suas experiências no carnaval de Recife incrementaram sua contribuição, pois a percussionista passou a ensinar os conteúdos apreendidos em ensaios de Nações do Recife.

Oficinas, por outro lado, implicam em outro modelo de aprendizado. Nas ocasiões em que veio a Campinas, o mestre Shacon Viana, do Maracatu Porto Rico, transmitiu diversas formas de execução da “viração” do baque de Porto Rico, com variações de yan e biancó marcado²⁰⁸. Já sua esposa, Joana D’arc, que além de participante do Porto Rico é mestra do Maracatu Encanto do Pina, manteve o foco no toque e na dança dos agbês, mostrando novas coreografias, corrigindo posturas, propondo exercícios que facilitassem a performance e incentivando a criação de novos passos. Uma vez que assumem a posição de mestres, o compartilhamento de conhecimentos vem de cima para baixo de forma muito mais segura e concisa do que na experiência compartilhada das oficinas. Não há espaços para questionamentos ou dúvidas, ainda que posteriormente nem todas as regras deixadas pelos mestres sejam seguidas à risca devido à própria natureza oral da passagem desses conhecimentos.

²⁰⁷ Glória Cunha se formou como percussionista erudita, lecionou em diversos estabelecimentos de ensino como Unicamp e UNIMEP e foi musicista da Orquestra Sinfônica de Campinas por 22 anos.

²⁰⁸ Ver anexo XXIII.

Como as fontes de que os integrantes do Maracatucá dispõem mais facilmente para o aprendizado são gravações, sendo mais raras as oficinas ministradas pelos próprios mestres recifenses ou as viagens para aquela cidade, muitas vezes se deparam com discrepâncias: o baque que haviam escutado no CD mostra-se diferente do que o mestre ensina na oficina; em contato com uma nação do Recife, percebem que o jeito de se tocar determinado instrumento, como haviam visto no vídeo, não era o único mas apenas uma das maneiras de se tocar; o material para se construir uma “verdadeira” alfaia, sobre o qual leram em algum artigo impresso ou eletrônico, já não é mais usado por ninguém em todo o Recife, e daí em diante.

A distância das nações que lhes servem de modelo, atenuada apenas por breves encontros bastante espaçados ao longo do tempo, impossibilita que acompanhem as dinâmicas transformações pelas quais as performances recifenses naturalmente passam no decorrer de suas atividades de praxe, causando-lhes muitas vezes a sensação de estranhamento. Além disso, há sempre discussão em relação à maneira certa de se tocar loas, baques, entradas de caixa ou movimentos de agbê, com base nas diferentes percepções e aprendizagens individuais por meio de material gravado. Se vídeos de anos diferentes mostram diferenças na execução do mesmo trecho de uma loa, pode-se gastar um certo tempo debatendo qual seria a forma “correta” de se tocá-lo, por exemplo.

A tarefa de criar novas loas não parece estar na agenda do grupo, ao menos não como sua atividade principal. A intenção ali é claramente tocar como tocam as nações do Recife, sendo a ênfase no aprendizado dos instrumentos sua preocupação primordial. Esses conhecimentos são passados com a mesma ênfase nas oficinas oferecidas pelo grupo²⁰⁹, seguindo a didática de métodos de aprendizado de rítmica, especialmente desenvolvidos por Glória Cunha. A relação com os instrumentos é tão ricamente alimentada que os integrantes do grupo procuram conhecer sua história e seus processos de construção, sendo regularmente requisitadas oficinas com o Toshiro Emori, artesão especializado na construção de instrumentos de percussão e também membro do Maracatucá. Assim me dizia Helena Tavares:

²⁰⁹ Dentre elas, oficinas no Festival do Instituto de Artes da Unicamp, oficinas no Centro Cultural Elesbão, e atualmente, por meio de edital da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp, PREAC, oficinas na associação pró-menor e oficinas abertas à comunidade na Cooperativa Brasil, também seu local de ensaio.

Você já parou para pensar que se não existisse Toshiro não existiria grupo? Demorou mais de quatro anos para algumas pessoas do grupo aprenderem a afinar os instrumentos, acredito que dois ou três consigam fazer sozinhos a troca de pele de uma alfaia. Enfim o Tosha, esse sim, é um dos sujeitos fundamentais para a existência do Maracatucá.

Neste contexto de pesquisa e passagem de conhecimentos, importa saber que alfaias são também chamadas de bombos ou zabumbas; importa explicar a que se tratam de tambores graves, de grandes dimensões, e que originalmente eram produzidos a partir do tronco da Macaíba, uma palmeira comumente encontrada no nordeste brasileiro. Todos são estimulados a aprender a amarrar seu bojo com cordas de sisal, reconhecer a afinação da pele, o saber como colocá-la no chão, sempre na horizontal, para proteger as peles da sujeira, objetos cortantes ou mesmo evitar sua mudança de temperatura.

O toque de cada instrumento recebe atenção especial, sendo contemplados os diferentes toques de cada um no estilo de cada nação. Em seus ensaios e oficinas, os batuqueiros compartilham o conhecimento sobre as diferenciações de ritmo particulares de cada comunidades recifenses. Nos treinos da nação Estrela Brilhante, enfatizam as diferenças entre a alfaia mais grave, que toca uma célula básica, o Meião, alfaia média que toca a base com algumas variações e o Repique, alfaia mais aguda que preenche o baque com muitas variações. Da mesma maneira, são ensinados os toques específicos do gonguê, do agbê, bem como as chamadas e toques de caixa²¹⁰.

Já nos treinos da nação Porto Rico ganham atenção especial as marcações de alfaia, biancó, Iam e Martelo²¹¹. Finalmente, ao praticarem o repertório da Nação Leão Coroado, exploram a instrumentação que ao invés de agbês leva ganzás, bem como o interessante contexto histórico circundando essa substituição, ou melhor, essa não substituição. Em suas pesquisas, o grupo se deu conta de que a introdução do instrumento nas nações de Recife é bastante recente, foi considerada até pouco tempo uma distorção e ainda é rechaçada por alguns, como no caso da nação Leão Coroado²¹².

²¹⁰ Ver SANTOS, opus cit., (2005).

²¹¹ Rever anexo XXIII.

²¹² Para o músico e pesquisador André Salles Coelho, historicamente, o agbê nunca fez parte de um conjunto de Maracatu, mas acabou sendo introduzido na cultura musical de Recife por influência dos afoxés da Bahia a partir da década de 1980. Seu poderoso efeito sonoro somado à plasticidade de suas cores e à vivacidade de sua performance teriam sido adotados nas disputas entre nações nas avenidas da capital pernambucana, na tentativa de chamar a atenção dos jurados colocando elementos novos e inusitados em seus quadros. Ver: <http://www.Maracatuluanova.com.br/artigos/Abe.htm>

Os ensaios duram em média duas horas. Um atraso de cerca de meia hora é recorrente, mas de um modo geral os participantes procuram aproveitar bem seu tempo juntos, evitando ou desestimulando momentos de dispersão. Em geral começam alongando-se, especialmente braços e punhos, membros que exercerão maior atividade. Em seguida, o ensaio se inicia efetivamente, podendo seguir revisando loas já conhecidas ou primando pelo aprendizado de novas. Em geral, isto é determinado por quem está conduzindo o ensaio, ou melhor, quem está apitando.

O apito geralmente vai propondo as loas a serem tocadas, embora sugestões sejam normalmente bem-vindas. Como o grupo vem se popularizando cada vez mais no meio universitário e também procura atender às demandas de apresentações junto a instâncias com as quais os universitários se envolvem na própria construção de suas carreiras profissionais – acampamentos do Movimento Sem Terra, ocupações do Movimento Sem Teto, instituições assistenciais como a Casa Guadalupeana de Campinas, etc. –, esses ensaios são quase sempre voltados para apresentações que constam em suas agendas. Uma vez estabelecido coletivamente o repertório a ser tocado nas apresentações devires, a proposta do que se vai ensaiar é tacitamente aceita, pois todos sabem da necessidade da revisão daquele repertório.

As loas são cantadas inicialmente sem os instrumentos para que se aprendam ou relembrem sua letra e melodia. Em seguida é preciso revisar a entrada da caixa e dos demais instrumentos, a saber alfaias²¹³, agbês (ou xequerês)²¹⁴, gonguê²¹⁵ e, dependendo dos repertórios de algumas nações, mineiros (ou ganzás) e ilús (ou timbas)²¹⁶. Esta ordem, aliás, segue a fórmula musical de todos os Maracatus de baque virado: o líder sempre inicia cantando sozinho uma loa, que em seguida é respondida pelo canto dos demais, como ocorre nos jogos de demanda e resposta de várias expressões musicais do universo afro-brasileiro. Repetidas algumas vezes as alternâncias entre líder e coro, entra inicialmente a caixa, que deve encaixar-se à melodia e à qual irão se ajustar os demais instrumentos. Como floreios nas loas executadas pelas nações de recife, há sempre pequenas variações nas entradas do próximo instrumento, as sonoras e pesadas alfaias, seguidas no compasso

²¹³ Ver fotografia 28

²¹⁴ Ver fotografia 29.

²¹⁵ Ver fotografia 30

²¹⁶ Ver fotografia 31.

seguinte por agbês e gonguê²¹⁷.

Tanto em ensaios quanto em apresentações, o grupo procura estabelecer uma certa proporção entre instrumentos, especialmente entre o número de alfaias e agbês, para que ambos possam ser bem ouvidos. Considerando que há sempre um gonguê e não mais do que duas caixas, a distribuição de alfaias e agbês se faz de modo a manter a harmonia dessa proporção, que basicamente requer o dobro de alfaias para o número de agbês. Outro fator contribui para a distribuição desses últimos instrumentos: se por um lado os agbês são sempre tocados pelas moças, pelo fato de sua performance envolver danças com as quais os rapazes nem sempre se sentem tão confortáveis, por outro as alfaias são instrumentos pesados e de grande porte, sendo sempre evitadas por aqueles que não se habituariam com seu peso. A necessidade de que os quatro instrumentos estejam presentes, estimula os integrantes do grupo a obter e revisar um saber global dos instrumentos do Maracatu.

Esse procedimento é, *grosso modo*, comum tanto para a revisão de loas já conhecidas como para o aprendizado de novas, sendo por vezes, neste último caso, estimulado o treino dos baques com palmas, ou batendo as baquetas no chão antes de serem tocados os instrumentos. A execução idêntica às nações de Recife é levada a sério pelo Maracatucá, demandando tempo e atenção a cada loa, com seus floreios e particularidades. Não apenas tocam identicamente como também se preocupam com a assimilação da linguagem do Maracatu do Recife, que foram aprendendo junto a materiais escritos, áudios, vídeos e oficinas com os mestres do Recife. Desse modo, à medida que se vai frequentando os ensaios do grupo, vão se assimilando termos como “biancó”, “parada de quatro”, “luanda”, “ilú”, “martelo”, “chamada de caixa”, todos aplicados a variações de toques dos instrumentos e importados da experiência do Recife²¹⁸. Esse comportamento se justifica pela postura do Maracatucá em relação ao seu repertório: não se compreendem como uma “nação”, mas como um grupo de performance de Maracatus, que busca o conhecimento profundo das especificidades das expressões culturais do Recife, num compromisso explícito de não confundir ou misturar elementos musicais cuja diferenciação é cara para as nações recifenses. Assim, procuram construir uma relação respeitosa para com esse repertório.

²¹⁷ Partitura indisponível no momento, devendo ser apresentada na versão final desta tese.

²¹⁸ Rever anexo XXIII.

Embora a dança tenha grande peso nos Maracatus do Recife, apenas recentemente o grupo começou a investir tempo em sua pesquisa e ensaio. Mesmo que alguns integrantes conhecessem alguns passos dessas danças desde a formação inicial do grupo, tanto apreendidos na experiência da Nação Nagô, quanto em experiências particulares e pessoais, raros eram os momentos em que elas eram ensinadas, ensaiadas ou até mesmo encorajadas, ficando muitas vezes restritas aos minutos de aquecimento em ensaios e oficinas. De fato, a dança vinha sendo usada como um artifício, especialmente nas oficinas, quando da falta de instrumentos para todos os presentes. O aprendizado dos instrumentos sempre foi mais valorizado, ainda que o grupo concentrasse alunas do curso de dança da Universidade Estadual de Campinas.

A ideia de que a dança servia como um “tapa-buracos” começa a ser revertida dentro do grupo com a entrada de Nilvanda Sena, também integrante do grupo Urucungos. Convidada em 2008 pelo então apito João Paulo Guedes especialmente para estimular a dança no grupo, Nil passou a integrá-lo transmitindo seu conhecimento, que contava com a experiência adquirida nos grupos Savurú e Urucungos, e também na participação do Bloco Nação Nagô, além de pesquisas pessoais. A partir de então, algumas integrantes começaram a efetivamente fazer parte do corpo de baile, embora bem poucas. Elas em geral dividem-se nas funções de dançar e tocar o agbê, porém dançam desde que não haja necessidade de tocá-los, como ocorre em certas loas, ou caso haja um número excessivo de pessoas encarregadas de tocar esse instrumento, ameaçando a ideia de proporção explicada anteriormente. Em apresentações, essas dançarinas, mesmo em número reduzido, estimulam a plateia a dançar, ensinando passos e sendo seguidas. Percebemos assim, que a prioridade continua sendo instrumental, embora a dança, inserida agora em apresentações, estimule ainda mais a integração dos públicos às performances.

A relação com o fazer musical dos participantes do Maracatucá o diferencia dos demais grupos reunidos nesta etnografia. Enquanto nestes últimos os conhecimentos são passados gradualmente por meio da vivência e da experiência, os integrantes do grupo universitário estudam seu repertório, muitas vezes individualmente, seja para ensinar aos demais, seja para não cometer erros no coletivo musical. Num grupo como o Urucungos, por exemplo, há uma atitude bem mais relaxada em relação a erros e acertos permeando toda a revisão de conhecimentos. Mas enquanto ali se têm a impressão de que o repertório

já é tão bem conhecido por todos que pequenos erros não desarranjarão um todo coerente, ainda que haja sempre novos participantes, no Maracatucá já houve momentos em que a busca pela perfeição se demonstrou tão obsessiva que chegou a causar conflitos internos que rompiam necessariamente com a ideia de um fazer musical participativo. Resultante de uma conturbada oficina com mestres recifenses em agosto de 2009, uma lista de discussões expressava essa postura, como nos comentários abaixo:

Não sei se ficou de fato claro como seriam as oficinas, aliás, como seriam não, acho que a estrutura foi ótima, mas quem faria. Eu entendi que a oficina era prioritariamente destinada aos integrantes do grupo e aosicineiros que estavam segurando bem o baque. O problema é que me pareceu que a definição de quem era ou não do grupo não estava muito clara. Duas pessoas me deixaram em dúvida. A primeira foi a (...) no primeiro dia de oficina. Bem, já faz pelo menos um ano que ela desapareceu do grupo, sendo que na época em que o fato ocorreu ela ainda estava aprendendo o pouco que tínhamos a passar e quase não tocava agbê. Então eu pergunto, por que ela estava na oficina de agbê? ... ficou comprovado que, de fato, ela não conseguiu segurar o agbê, mas o problema disso tudo é que as outras meninas do grupo que faziam esta oficina, conseguiam segurá-lo e, no entanto, a oficina ficou amarrada pois o som saía super atravessado. No segundo dia... conversei com a (...) e a (...) que não seria possível a participação delas nesta oficina porque era o último dia e tínhamos que aproveitá-lo ao máximo para poder depois passar para frente. O segundo dia foi infinitamente mais proveitoso que o primeiro.

Quem tem de aprender o mínimo com firmeza (o titiquiti do agbê, tigan-tigan-can da alfaia, coisas assim) deve assistir às oficinas ministradas pelo grupo, pois isso ele pode passar. Em alguns momentos faltou um pouco de noção e autocritica de algumas pessoas que tocaram instrumentos com os quais não tinham um isso de intimidade e sequer se incomodaram de atrapalhar o andamento do restante da equipe. Mas isso, a meu ver, é algo que não cabe ao grupo apontar quem e quando, as pessoas devem ter a noção necessária para tramar em grupo.

É claro que esta postura não foi defendida por todos. Houve respostas duras a esse tipo de comentário, no sentido de esclarecer que aquelas pessoas “não tão bem preparadas” haviam sido convidadas pelo grupo a fazer parte da atividade. Entretanto, o fato desse comentário ter surgido é indicador de uma orientação bem mais voltada para o alcance de competências musicais do que propriamente para a convivência social entre os partícipes. A

segunda parte da citação nos coloca mais uma questão: a própria pertença ao grupo é vinculada à competência. Enquanto o “mínimo com firmeza” não é alcançado, ainda se é um aprendiz ou um oficineiro, que deve adquirir maior habilidade e segurança para se tornar um participante do grupo. Essa questão fica ainda mais clara em outro momento da mesma discussão:

A velha questão: quem faz parte do grupo? Na minha opinião, sumiu e não deu satisfação, aliás, sumiu sem aprender a tocar direito, dando ou não satisfação e voltou de repente, é oficineiro. Se um dia eu voltar a Campinas sem saber ti-tiqui-ti do agbê, podem me puxar pela orelha e me jogar no grupo dos oficineiros.

Também confirmando essa tendência, é recorrente reação de autorreprovação após apresentações. Tanto recriminando seus próprios erros, quanto apontando os dos demais, os integrantes do grupo muitas vezes se mostraram insatisfeitos com o resultado de suas performances, ao contrário das reações dos membros dos Urucungos, na maioria das vezes muito contentes ao final de cada apresentação e calorosos com seus públicos quando elogiados por seu desempenho.

5.4.3 Performances

Deixando de lado a dramatização dos Maracatus de Pernambuco, o Maracatucá realiza apresentações de um bloco de instrumentos, por vezes fixas em um único local, por vezes móvel, na forma de cortejo e muitas vezes mesclando as duas formas, caminhando com o cortejo por uma certa distância até chegar ao local de apresentação.

À frente deste bloco, de costas para o público, vem o apito. No caso do Maracatucá, o apito é sempre quem também toca a caixa, sendo duplicado apenas em grandes cortejos. Conduzindo a performance musical, o apito pode andar por entre o bloco para chamar a atenção dos participantes, e é quem emite todos os sinais sonoros relativos à dinâmica da música.

Na linha de frente do bloco vêm as bailarinas. Quando há um cortejo, muitas vezes elas abrem o caminho no meio da multidão. Nessa posição têm uma função parecida com a Ala das Baianas, já mencionada na descrição das performances do Urucungos. Deste modo, elas são o ponto de contato entre os corpos do Maracatucá e os corpos da assistência, se responsabilizando por mostrar como dançar e como se integrar à performance. Geralmente

não são seguidas logo de início. Com exceção de festas, nas quais a dança é algo esperado e aceito entre presentes, no geral as plateias levam algum tempo para começar a se mexer. Porém, mesmo em eventos mais sérios, essas bailarinas sempre acabam sendo seguidas, se não com a intenção de imitar seus passos, ao menos com respostas cinéticas dos corpos que às assistem. Há sempre uma líder entre as bailarinas, que conhece dezenas de passos de Baianas. Posicionando-se de forma que as demais bailarinas possam vê-la, dá sequência a esses passos sendo seguida pelas outras garotas. A troca de um passo para outro é feito por meio de um sinal: a líder levanta uma das mãos com o punho cerrado, indicando que iniciará um novo passo.

Logo em seguida vêm as tocadoras de agbês, tão ágeis quanto as bailarinas, tendo porém o movimento de seus braços limitado pelo toque do agbê. Embora seus movimentos de braços se repitam do início ao fim da apresentação, todo o resto de seus corpos está em pleno movimento, dançando com o instrumento. Praticamente como se esse não fosse um instrumento para se tocar, mas para se dançar, o agbê exige de suas performers uma sincronia corpórea coordenando os movimentos de braços aos demais movimentos que compõem os passos de dança do Maracatu. Enfileiradas, espalhando-se pelo bloco e por vezes no meio da multidão, agbês e bailarinas não precisam estar juntas o tempo todo.

Iniciando atrás dos agbês, mas movendo-se por todo o bloco e muitas vezes aproximando-se bastante da plateia vem o gonguê. Seu som metálico é bastante volumoso, sendo necessário apenas um gonguê em todo o bloco. Como um instrumento único e possuindo também frases melódicas bastante descontraídas com os outros instrumentos, o gonguê é geralmente atribuído a três ou quatro tocadores de outros instrumentos, que se revezam para tocá-lo. As razões para esse revezamento podem ser diversas: a presença do mais experiente, o cuidado para não desfalcar outros naipes, o desconhecimento do toque do gonguê no estilo de determinada nação, dentre outros.

A partir daí, o bloco é formado pelas alfaias, que geralmente concentram o maior número de tocadores. Quando a caixa é duplicada ou triplicada, é junto com o bloco de alfaias que os caixeiros permanecem. Esse bloco, sempre coeso, deve estar atento ao apito, com quem se comunica diretamente. Para isso, precisam visualizá-lo entre os agbês e as dançarinas. Embora haja momentos em que o apito emite comandos para todos os instrumentos, na maior parte do tempo está se comunicando diretamente com as alfaias, que

de fato executam o maior número de variações rítmicas dentro do Maracatu. O ritmo tocado pelas alfaias muitas vezes dita os movimentos da dança e do agbê. Uma viração por exemplo, pede giros em torno próprio corpo, executados por todos os participantes dançantes do bloco assim que se inicia. Por conseguinte, plateias dançantes também reproduzem esse giro, propagando em seus corpos a viração das alfaias. Assim como a viração, há inúmeros outros exemplos de diálogo entre as alfaias e os corpos da audiência. Deste modo, e alfaias também realizam um contato cinético que envolve as plateias do Maracatu, que é sempre orientado pelas bailarinas e demais instrumentistas dançantes, dissolvendo as barreiras entre performers e assistência.

Durante apresentações, o Maracatucá não conversa muito com o público. Em geral, chega ao local de apresentação tocando e dá segmento à sucessão de loas escolhidas para aquele evento. Por vezes dão alguma explicação sobre o Maracatu do Recife, indicando a que nação pertence cada sequência de loas que executam. Normalmente, ao final de cada apresentação, agradecem a presença do público, divulgam suas oficinas gratuitas e se despedem com o próprio cortejo, deixando o local de apresentação com música. A performance constitui de fato sua forma mais efetiva de interação, resultando sempre em muita receptividade e entusiasmo da parte de seus públicos.

6. Ensaios de Valores: relações sócio-musicais entre grupos de cultura popular

Ao longo da vida em um conjunto musical, valores adquiridos nas práticas de repertórios transformam-se em valores sociais. Reflexivamente, a experiência social está presente nas relações musicais, determinando as posições dos sujeitos, entremeando seus interesses e organizando significados. Uma via de mão dupla é estabelecida na construção de experiências sociais e musicais, resultando em valores compartilhados entre os participantes de cada grupo.

Assim como espetáculos, ensaios são também momentos preciosos na experiência coletiva de envolvimento numa prática musical. São bem mais do que um ponto de encontro, mas se prestam como um fórum da construção da sociabilidade através de atividades conjuntas. Como nos ensina Suzel Reily (2010), o treino de grupos musicais e a exigência de engajamento e continuidade de seus participantes engendraram o envolvimento de indivíduos com diferentes trajetórias e experiências num trabalho conjunto para que se chegue a um resultado final, perfazendo assim memoráveis instâncias de afeto e entusiasmo. Explorando o conceito de “comunidades de prática” (LAVE e WENGER, 1991), Reily nos mostra como o aprendizado vai além do repertório, estendendo-se para negociações entre os participantes sobre como melhor executar as tarefas que os unem. Neste sentido, é necessário muito mais do que competência técnica, fazendo-se preciso também um saber integral, que relacione todos os aspectos associados à atividade, incluindo o conhecimento de comportamentos apropriados e desapropriados, o reconhecimento das hierarquias, a aceitação de responsabilidades, os momentos de tensão e humor. Investimentos de tempo, dinheiro, disposição e seus possíveis retornos são elementos que proporcionam prazer e certamente enfatizam o sentimento de pertença a uma comunidade de prática.

Levando em conta as reflexões de Derrida²¹⁹ sobre a hospitalidade, Lee Higgins (2007) percebe o quanto o termo carrega paradoxos em si mesmo: “Etimologicamente, a palavra hospitalidade deriva do latim *hospes* que vem de *hostis*, que quer dizer tanto hóspede quanto (paradoxalmente) ‘inimigo’ ou ‘hostil’” (2007: 282)²²⁰. Essa noção,

²¹⁹ Derrida, Dufourmantelle (2000). Ver obra traduzida: Derrida, Dufourmantelle (2003).

²²⁰ Tradução minha.

portanto, revela a natureza transgressiva do ato de cruzarem-se as portas de entrada de uma comunidade, lembrando-nos que toda hospitalidade é condicional e portanto vem sempre acompanhada de traços de hostilidade.

Desta forma, o autor revisa as questões básicas que temos de responder quando começamos a participar de um grupo musical: “Qual é seu nome?”, “Que instrumento toca?”, “Já fez isso antes?”, “Quais são as suas expectativas?”, “Você pode vir ao ensaio todas as semanas?”. O leitor deve se lembrar de meu primeiro dia de ensaio no Urucungos, ou talvez das próprias experiências em grupos musicais. Essa visão desconstruída da hospitalidade permite um acesso alternativo às operações socializadoras dessas comunidades, uma vez reconhecido que para ter acesso aos seus benefícios, é preciso mostrar comprometimento. Parte do sucesso dessa experiência está em sua capacidade em gerir um paradoxo: o comprometimento desfere um golpe na liberdade dos sujeitos individualizados, mas a ferida provocada é constantemente embalsamada pelo acolhimento. O autor sugere que a entrada em uma comunidade seja na verdade um estágio em que condições são colocadas, para que posteriormente sejam permitidos os acessos às redes sociais, amizades e associações.

Além disso, a experiência comunitária que cria a possibilidade de transformações pessoais de cada participante, resultando muitas vezes em novas formas de identificação e empoderamento embasadas diretamente no senso de pertença ao grupo. (Higgins 2007: 289). Reflexivamente, são exatamente o senso de comunidade e as relações de reciprocidade ali estabelecidas que permeiam e nutrem a identidade social do grupo.

Finalmente, o fazer musical em comunidade leva em conta o prazer como aspecto crucial do envolvimento coletivo. Quando Kimberly da Costa Holton (2001) perguntava aos participantes do Rancho Folclórico do Alenquer “por que vocês fazem folclore?” nunca recebia de volta algo que pudesse considerar uma resposta. Essa pergunta embutia outras questões como “para que tanto empenho?”, ou “por que se dedicar tanto numa atividade que nem mesmo é lucrativa?” A indagação por vezes gerava uma expressão de indignação dos interlocutores quando a julgavam demasiadamente óbvia para ser respondida.

Inesperadamente, numa ocasião em que se juntava a esse grupo na limpeza que faziam na sede do rancho, em preparação para uma festividade em que receberiam outros ranchos convidados, Holton ouviu sua resposta. Entre esfregões, vassouras e produtos de

limpeza sendo usados por mãos laboriosas, um dos membros do grupo lhe perguntou ironicamente “você quer saber por que fazemos folclore?, é por isso!”. A resposta causou gargalhadas, que logo se dissolveram na cantoria de um, que em pouco tempo se tornou a de dois, três, dez, até que envolveu a todos. Não era por dinheiro, fama, ou qualquer outra motivação além do fazer musical coletivo. Essa era sem dúvida uma fonte de prazer, diretamente relacionada à noção de comunidades de prática em associações voluntárias.

Valendo-nos de todos esses elementos, podemos pensar no processo participativo da música, tanto nos momentos de espetáculo quando nos de ensaio, em consonância com o conceito de participação de Levy-Bruhl (1985 [1910]: 62), que se refere a um estado mental coletivo de extrema intensidade emocional, em que a representação não se diferencia das ações; tal é a eficácia da experiência que não pode ser devidamente imaginada sem antes passar pela mediação da própria experiência. Promovendo a inclusão dos expectadores ou integrando comunidades de ensaio, a performance musical se estabelece como metonímia e não metáfora iconográfica da vida social.

Neste capítulo valores estéticos, culturais, políticos e ideológicos apresentam-se de forma comparativa, procurando assim evidenciar aspectos comuns e contrastante entre os grupos de cultura afro-brasileira de Campinas.

6.1. Valores Estéticos

Enquanto mobilização sensível dos seres humanos diante de objetos de contemplação, performances ou mesmo objetos utilitários, valores estéticos são princípios comuns a todos os agrupamentos humanos, embora particularizados pela experiência coletiva de cada um desses grupos (CAMPBELL, 2010). A questão filosófica²²¹ que relaciona ética e estética foi assimilada pela antropologia²²², e notamos que avaliações como belo e feio, reproduzem noções incorporadas de certo e errado, próprio e impróprio, bom e mau. Deste modo, a estética como juízo apreciativo e moral também pode ser observada na experiência dos grupos de cultura que compõem esta etnografia. Cada um com suas particularidades, ao buscar seus próprios ideais estéticos acabam por nos revelar valores socializados em suas vivências particulares, cuja incorporação se faz a cada ensaio, encontro ou apresentação.

²²¹ Ver: Kant, [1964] 1993.

²²² Ver: Overing, 1981.

Muitas vezes, esses valores intercambiam lógicas de fazer musical presenciais e participativas. Vejamos como isto ocorre primeiramente no Maracatucá.

Lidando com os ritmos desencontrados de cada instrumento e com o malabarismo para se executar múltiplas tarefas simultaneamente (cantar, tocar, dançar e, em momentos de cortejo, fazer tudo isto andando), os integrantes do Maracatucá se empenham sistematicamente na busca da melhor execução, isto é, performances idênticas às das nações do Recife. Ainda que cada um dos instrumentos possua pouca ou nenhuma variação rítmica, é necessário que seus padrões sejam corporificados para que não se perca o andamento e a frase rítmica de cada um.

Por esta razão o treino pessoal, para além do espaço dos ensaios, é encorajado. A progressiva competência que se vai adquirindo com o tempo de treino é sempre elogiada e estimulada. Por outro lado, uma eventual falta de habilidade causa em seus membros um tipo de frustração que não observamos na experiência de outros grupos de cultura popular: um erro cometido é geralmente seguido de ostensivos pedidos de desculpa em público, ainda que pequeno ou imperceptível. Mesmo a ausência em alguns ensaios, anterior a uma apresentação, já levou muitos a abrirem mão de eventos, como se tivessem esquecido suas habilidades ou como se pudessem atrapalhar a execução do grupo. Já a ausência prolongada implica em voltar a frequentar as oficinas para reaprender o conteúdo esquecido, como vimos no capítulo anterior.

Se, por um lado, a prática pertinaz de todas as tarefas previstas no repertório é compreendida como único modo de educar seus corpos, por outro, por mais que seus corpos já se mostrem habilitados, não se acredita que eles sejam de fato receptáculos suficientes de todo esse conhecimento, sendo sempre necessário revisar, racionalizar, concentrar-se. O comentário descrito no capítulo anterior reflete uma das fases mais rígidas do grupo entre os anos de 2008 e 2009. Atualmente, mesmo procurando suavizar essa orientação obstinada, sobram resquícios de tempos passados, gerando sentimentos de culpa espontâneos nos participantes.

Todas essas questões se intensificam consideravelmente com a proximidade das apresentações, especialmente as que consideram mais importantes, como grandes eventos na cidade ou na universidade. As tensões e os conflitos em torno da execução acurada levam muitas vezes a desentendimentos pessoais, chegando mesmo a resultar na saída

temporária ou definitiva de alguns membros. A responsabilidade por uma boa apresentação leva alguns a estados de tensão emocional explícitos momentos antes do início, o que muitas vezes transparece em suas performances. Além disso, os ensaios gerais anteriores a apresentações são normalmente mais tensos.

A estética valorizada pelo Maracatucá, portanto, revela lógicas de apropriação de repertório muito mais próximas da música apresentacional embora execute um repertório *a priori* participativo, constituindo um daqueles momentos de intercessão entre modelos de fazer musical identificados por Thomas Turino (2008). Ainda que o maracatu reúna características como a necessidade de um grande número de participantes, a aproximação entre performers e assistência, a possibilidade de reunião de diversos níveis de competência, a presença de elementos musicais repetitivos, a sonoridade envolvente, dentre outros, na experiência do Maracatucá esses padrões se invertem: ao invés de dividirem as tarefas de dançar, cantar e tocar, permitindo a participação de pessoas com níveis diferenciados de competência, o grupo insiste no virtuosismo de fazer as três coisas ao mesmo tempo; a dança, geralmente uma das formas mais acolhedoras de públicos e de novos participantes, foi por muito tempo colocada em segundo plano; a tensão demonstrada nas apresentações constrói uma barreira diante do público; a falta de habilidade reconhecida replica na exclusão de pessoas em apresentações, oficinas com mestres e até mesmo do próprio grupo e, finalmente, o prazer é por vezes renunciado em função da disciplina nos momentos de preparação intensiva.

Já no Urucungos, a relação entre música apresentacional e música participativa se inverte: uma proposta clara de performance espetacularizada acaba cumprindo gradualmente os quesitos da música participativa.

Lembrando-me de minhas primeiras apresentações com o Urucungos, vêm à mente não apenas o nervosismo típico de qualquer estreante, mas principalmente as respostas às minhas perguntas. Tendo assimilado algumas danças melhor do que outras, ao saber das possíveis apresentações, procurava me interar sobre que números seriam apresentados, para então sentir se estava preparada ou não. Muitas vezes as respostas vinham vagas, “acho que as Cirandas...” – o espetáculo Cirandas da minha Terra composto de sete danças sobre o qual falei anteriormente. “Mas vamos dançar todas?” – perguntava eu, na esperança de que apenas fossemos apresentar as danças que já sabia - “acho que sim... não sei. Pergunta pro

Alceu”. Aos poucos fui percebendo o quanto minha pergunta era descabida: se não fosse época de apresentação do Maracatu ou do Bumba meu Boi, o que se vai apresentar é sempre o espetáculo Cirandas da Minha Terra, ou apenas o Samba de Bumbo, a performance mais requisitada ao grupo. Quando se diz “vamos apresentar as Cirandas”, se diz que podemos apresentar qualquer uma dessas danças, dependendo do tempo e do espaço com o qual contaremos.

Aos poucos fui percebendo que a segurança com que essas respostas eram dadas vinha dos anos e anos de prática dos repertórios. Pensando na composição desse grupo, no qual fundadores e membros mais velhos estão sempre presentes e membros mais novos são rotativos e de número variável, volto imediatamente àquelas características apontadas por Turino (2008), como a confiança nas habilidades individuais de cada performer, tornando desnecessária a mobilização em torno de ensaios extraordinários²²³; a admissão de diferentes habilidades e em diferentes níveis e o papel dos especialistas propiciam o ambiente seguro para que os novatos não se atrapalhem quando executam suas ações. Saber que os membros mais experientes tocarão os instrumentos, proclamarão os versos do jongo mineiro, puxarão os pontos do samba de bumbo, dá imenso alívio a quem está começando, pois se sabe que pessoas muito experientes estão encarregadas das tarefas mais difíceis.

A participação impera como valor estético num espetáculo que equilibra a demonstração de talentos individuais e o envolvimento do público. Momentos de brilho individual acontecem quando as mulheres dançam sozinhas ao centro do Samba de Roda, quando cada dançador canta sozinho pontos de Jongo ou Samba de Bumbo, quando o bumbeiro entra em cena, quando os cantadores se dirigem diretamente ao público, em cada personagem do Maracatu ou do Bumba meu Boi. Há tanto espaço para a visibilidade individual quanto para não se aparecer diretamente em caso de inexperiência. E há momentos de interação explícita dos públicos, como as cirandas e o convite feito através de um ponto para que entrem no bolo humano do samba de bumbo.

As diferenças entre as orientações do Urucungos e do Maracatucá podem também estar relacionadas à sua composição humana. Na história da formação do Urucungos, na

²²³ É claro que o Urucungos também ensaia intensivamente para apresentações importantes, como as de Maracatu e Bumba meu Boi, como descrevi anteriormente. No entanto, mesmo nesses ensaios, a maior preocupação é a lembrança do que já se sabe e o ensino aos possíveis novatos. Não é à toa que os papéis nessas duas apresentações possuam “donos”. Isto só vem a reforçar a confiança na performance individual de cada participante, pois sabemos que o “dono” do papel o executa com perfeição.

composição de seus membros, nas suas formas de ensaio, transmissão de conhecimentos e também nas suas apresentações está presente a contundente defesa da inclusão dos socialmente excluídos: fazer parte do grupo significa integrar um espaço no qual o modelo de opressão e rechaço social impetrado por uma lógica dominante carregada de preconceitos não deve ser reproduzida, sendo na verdade condenada. Embora o eixo dessa orientação seja a questão racial, outras formas de exclusão ganham a possibilidade de reversão dentro do grupo, como idade, homossexualismo, deficiências mentais, dependências químicas, etc. Isto não significa dizer que o grupo seja sempre receptivo a todos que ali chegam, na prática, podem de fato haver receios, como ocorre em todo grupo social. Entretanto, enquanto fórum de reflexões coletivas, esse segue sendo o ideal, e também um dos propósitos da existência em grupo. Assim como no Urucungos, essas características podem ser observadas no Jongo Dito Ribeiro, na Casa de Cultura Tainã²²⁴ e em outros tantos grupos culturais existentes na cidade de Campinas.

Essa orientação, entretanto, parece não fazer parte do espectro ideológico do Maracatucá. O grupo concentra a ínfima parcela da população brasileira inserida numa das instituições públicas mais conceituadas do país. Isto não significa dizer que sejam preconceituosos ou favoráveis à segregação social, mas compreender que o que os move: o apreço pelo estilo musical, o prazer do fazer musical coletivo, o conhecimento sobre uma manifestação popular brasileira, a impressão causada nas audiências, dentre outros motivos. Certamente, como demonstraram os comentários de vários membros do grupo, o combate à exclusão social não foi um fator decisivo para sua formação. Ao invés disso, um tipo de exclusão é praticado pelo grupo – a exclusão pela falta de habilidades – sem maiores questionamentos, fazendo até mesmo de uma manifestação que preencheria todos os quesitos da música participativa sugeridos por Turino (2008), como o Maracatu, um

²²⁴ Como antecipado na introdução deste capítulo, não disponho de informações mais precisas sobre ensaios na casa de cultura Tainã, justamente pelo fato de seus treinos coletivos e abertos à participação mais ampla terem sido mais especificamente direcionados à formação do bloco Nação Nagô, encerrado em 2005. Durante o tempo de realização desta etnografia, pude participar apenas de algumas oficinas ministradas regularmente, como as de percussão e construção de instrumentos oferecidas pela Tainã, e oficinas eventuais ministradas por grupos ou mestres convidados pela casa, a exemplo de oficinas de coco com o grupo Bogar – dedicado à divulgação da cultura Xambá e da batida peculiar do Coco da Xambá – ou por Beth de Oxum – percussionista, fundadora dos primeiros afoxés de Pernambuco e gestora do ponto de cultura Centro Cultural Coco da Umbigada, ambos da cidade de Olinda. Essas experiências foram curtas em relação aos anos passados junto aos demais grupos, e além disso não foram exatamente experiências de treino musical coletivo, configurando-se mais notoriamente a relação entre professor e aluno. Ainda assim foi possível observar o caráter inclusivo da criação desses cursos e o ideal de longo alcance almejado por sua equipe de trabalho.

processo musical segregante.

No Urucungos, a valorização dos aspectos participativos evidencia-se também no constante diálogo com suas audiências, na orientação dos dançarinos que olham, interagem e brincam com quem está assistindo. Nos momentos iniciais do espetáculo do Urucungos há sempre uma breve conversa, uma piada ou uma mensagem proferida entre um número e outro. Se as danças inicialmente apresentadas limitam-se a esse tipo de interação, são deixadas por último as danças que explicitamente requerem a participação do público, que nunca nega o convite.

Outro valor estético importante para o Urucungos incide na postura do corpo, que em última instância deve convencer a plateia da especificidade “afro” daquelas performances. Além das próprias habilidades de seus corpos, há também os figurinos que os adornam, valorizados não apenas por sua beleza plástica, mas também pelos corpos dançantes que são capazes de produzir: ancas largas e cinturas finas destacando o rebolado, pés descalços e ágeis, saias que giram, enfatizando rodopios. A impressionante visibilidade que conseguem com seus figurinos somada à segurança com que dançam e à beleza do batuque parece extrapolar os limites do espetáculo presencial, convidando o público a olhar, dançar, bater palmas, rir.

Relações entre música apresentacional e música participativa podem ser estabelecidas ainda de outra maneira nas apresentações do Jongo Dito Ribeiro, que, apesar de seus públicos e dos anúncios de “apresentações” em vários eventos, não consideram sua performance exatamente como um show. Seus valores, portanto, não estão ligados à estética do espetáculo, mas à prática do Jongo, à sua dimensão espiritual e ritualística e ao código de comportamentos esperado no seio de sua comunidade de prática.

A ideia de que estavam lidando com formas desconhecidas de espiritualidade nos momentos iniciais de formação do grupo era compartilhada e levava a formas bastante rígidas de comportamento coletivo e de tratamento da performance. Esse foi o momento, segundo me contaram alguns participantes, em que tudo parecia misterioso e sagrado, tambores, pontos, assuntos. Com o passar dos anos, a seriedade deu lugar a um sentimento de segurança em relação ao que entendiam como forças da ordem do ancestral e do sagrado. A formalidade com que tratavam suas reuniões, praticamente como se estivessem em um terreiro de Umbanda, deu lugar a reuniões mais relaxadas, onde improvisos e

brincadeiras entre os participantes voltaram a ser permitidos.

Entretanto, os valores aprendidos na experiência anterior continuaram arraigados e são sempre retransmitidos, especialmente quando da chegada de novos membros ao grupo. Há uma explícita preocupação em esclarecer que a experiência do jongo não se resume àquela festividade com que se deparam os novatos ao chegarem numa roda. Lembro-me de minha própria experiência e das diversas orientações que recebia em relação ao que era e ao que não era permitido, muitas vezes em tom repreensivo. Eu precisava aprender que não poderia estar vestindo peças de roupas pretas para entrar numa roda de jongo, e o meio utilizado para isto foi assustador: “Você não pode entrar na roda, está de preto”, alguém me disse certa vez, e ao perceber meu espanto, sorriu e me disse que estava brincando, mas que não vestisse mais preto. No encontro seguinte lá estava eu, orgulhosa de minhas roupas brancas e procurando mostrar a meus colegas que havia aprendido a lição, “é, mas agora você está usando calças; mulheres usam saias”, e assim por diante.

Preceitos como não usar cores pretas, vestir calças para os homens e saias para as mulheres, intercalarem-se homens e mulheres na roda, nunca interromper um ponto, não passar por cima dos tambores, não tocar nos tambores fora do contexto da roda, dentre tantos outros, compõem um compêndio valorativo estético/moral diretamente acionado pela compreensão da dimensão espiritual intrínseca à manifestação do jongo. Como extensão desse pensamento, acredita-se que a não observância dessas questões pode implicar em desarranjos na roda e na vida de seus participantes, justamente porque pode reverter, impedir ou macular fluxos de energia cósmica que acreditam estar presentes quando uma roda é aberta.

Em relação às habilidades de cantar, dançar ou tocar, consideram-nas dons inatos que são descobertos e desenvolvidos exclusivamente através da participação nas rodas; o jongo é sempre uma experiência coletiva. Descobrir e desenvolver a própria função faz parte das premissas para a continuidade das atividades da comunidade. A própria ideia de que são uma comunidade, e não simplesmente um grupo performático de uma manifestação cultural afro-brasileira, pode ser compreendida como um valor estético e ético, já que para ser considerado um jongueiro, um novato deve se empenhar não apenas nos encontros em que a roda é aberta, mas engajar-se em todas as suas atividades: a trabalhosa preparação de suas festas, a presença em momentos de representação política, a colaboração em geral com

todas as necessidades do grupo e de seus participantes. Em outras palavras, ser comunidade significa ser efetivamente jongueiro, parte de um coletivo que se mobiliza para além do momento performático.

Permeadas por particularidades, as constelações de valores estéticos de cada um dos grupos são dadas a conhecer via performance: é nos ensaios, encontros e apresentações que se aprende a importância de uma anágua bem engomada, do uso do par de baquetas certas ou da observância das cores da roupa. Mais do que isto, performances coletivizam, relembram, inscrevem esses valores nos corpos e mentes de seus participantes, numa palestra de sons, cores e movimentos que ensina simultaneamente aos cinco sentidos de cada um de seus participantes.

6.2 Valores culturais: “qualidade de vida” e “refinamento cultural”

Em setembro de 2009, uma festa de aniversário reuniu, dentre outros convidados, participantes de todos os grupos culturais investigados por esta tese, na Associação dos Moradores do Jardim América, onde então o Maracatucá ensaiava. Em mais uma demonstração do fluxo nesse âmbito, os aniversariantes participavam ou tinham amigos em todos eles, agregando desconhecidos e conhecidos. Como já expliquei anteriormente, a sede era zelada e também habitada por seu Oswaldo, que ali também mantinha um botequim. Desavisado sobre o gosto musical daquelas pessoas, seu Oswaldo se oferecia para animar a festa com música, colocando assim CDs de forró eletrônico da banda Calcinha Preta, pagodes e sertanejos, que causavam um certo espanto nos demais convidados, levando sempre alguém a correr ao aparelho de CD e trocar a música, por algum CD do Lenine, do Gilberto Gil, ou do Comadre Fulozinha, até onde me lembro. Note-se que ali estavam membros do Urucungos, do Jongo e da Casa de Cultura Tainã, além dos integrantes do Maracatucá e o descontentamento com a trilha sonora de “má qualidade” era generalizado. Como a disputa pelo tocador de CD ocorreu repetidas vezes, alguns dos aniversariantes começaram a se irritar, chegando mesmo a ser rudes com seu Oswaldo, que finalmente parou de colocar seus CDs. Este foi um dos inúmeros episódios em que percebi desejos socializados de apropriação do que Bourdieu (1979) chamou de “capital cultural”,

instrumentalizada pelo convívio em grupos culturais²²⁵.

Repensando sobre o que vestir, comer, ouvir, ler, opções de lazer, dentre outras escolhas culturais, participantes desses grupos de cultura popular prezam por um ideal de “qualidade de vida”²²⁶, porém orientando-se por um aspecto que o professor Paulo Roberto Padilha teria chamado de “recuperação da humanidade” (PADILHA, 2005: 167). Especialmente em se tratando dos grupos majoritariamente formados por negros, dignidade, recuperação da humanidade ou qualidade de vida são alcançados por meio da experiência coletiva na qual as pessoas são educadas sobre os legados culturais, história e saberes tradicionais acumulados na experiência afrodescendente no Brasil. Esse caminho é trilhado com vistas à inversão do rechaço social inerente a essa experiência histórica; à recriação da vida em comunidade e à apropriação de uma “consciência sobre si mesmo” enquanto negro, muito próximo à ideia de ser(estar)-no-mundo usada por Merleau-Ponty para tratar do corpo como terreno na experiência.

Desta maneira, esses grupos promovem profundas discussões sobre a chamada *indústria cultural*, usando literalmente tal termo, ainda que a maioria das vozes nesse fórum não tenha tomado contato com Adorno. Preocupam-se, por exemplo, com o destino de legados tradicionais, mobilizando-se contra a banalização impetrada pela indústria, citando o pagode, o axé e a capoeira como casos nos quais houve interferência mercadológica. No fazer musical de todos esses grupos, está embutida uma concepção de arte que se aproxima

²²⁵ A partir da obra de Kant (1977) sobre o julgamento estético do belo e do sublime, Bourdieu (1979) desenvolve a ideia de que as maneiras de se consumir produtos culturais e o tipo de objeto consumido estão relacionados às disposições culturais dos indivíduos. O pensamento de Bourdieu relaciona disposições corpóreas, gostos, acessos e hábitos a grupos sociais específicos, sendo restritivamente adquiridos na convivência social, como uma segunda pele sobre os corpos. Sendo assim, refinamentos culturais, compartilhados em grupos material e simbolicamente mais abastados da sociedade, dificilmente seriam assimilados pelos que não se incluem nessa experiência, tornando qualquer tentativa de adoção desses hábitos artificial e forçada. A perspectiva de Bourdieu não se alinha diretamente com esta tese por não considerar expressivamente a agência do corpo, não apenas sendo construído mas também construindo a cultura. A ideia de bens simbólicos contudo é cara neste embasamento teórico, especialmente num campo em que se discute a apropriação de uma cultura.

²²⁶ O termo “qualidade de vida” tem sido empregado em discussões que levam em conta tanto aspectos materiais quanto imateriais da vida humana. Criado pela Organização Mundial de Saúde em 1994, define parâmetros que levam em conta tanto percepções subjetivas quanto generalizadas, resumindo-se na “percepção do indivíduo de sua posição na vida no contexto da cultura e sistema de valores nos quais ele vive e em relação aos seus objetivos, expectativas, padrões e preocupações” (WHOQOL GROUP, 1994). De acordo com tal lógica, seguem-se debates sobre aspectos imateriais focando condições emocionais, sociais, com vistas à criação do sentimento de satisfação, desdobrando-se muitas vezes na recente demanda por melhoramentos em ambientes de trabalho.

das ideias de Nestor Garcia Canclini sobre a produção artística na contemporaneidade: a substituição do individualismo pela criação coletiva e pelo deslocamento da visão da obra artística do gênio individual para o contexto cultural e material em que esta uma é produzida (1982).

Na mesma direção seguem as críticas ao estilo de vida moderno, no qual os seres humanos são cada vez mais individualizados, sentados em frente às suas TVs, blindando-se em seus carros e condomínios fechados. O mito da felicidade moderna expressa pelos bens materiais e pelo conforto é invertido numa equação na qual tais aquisições é que levam ao isolamento, produzindo assim uma vida infeliz, como nos mostra a fala de Sinhá:

Érica – A senhora acha que mudou a sua vida depois que a senhora entrou no Urucungos?

Sinhá – Ah mudou.

Érica – No que é que mudou?

Sinhá – Ah, mudou bastante menina. Vou falar pra você. Que eu sou uma pessoa assim, que eu falo: “Eu não tenho nada.” Não tenho dinheiro, não tenho casa própria, mas tenho tudo. Porque sou uma pessoa muito feliz, feliz, feliz, feliz! Tenho amigos, amigos, amigos, amigos, amigos, amigos. Então isso pra mim é tudo. Às vezes eu vejo assim... até outro dia na televisão falou: “O que é que falta pra você?” Tava falando lá na televisão. Eu falei comigo mesmo, falei: “Pra mim não falta nada. Eu tenho tudo”

Érica – A senhora tá contente com tudo o que tem?

Sinhá – É. Com tudo o que eu tenho. Então, mudou porque eu aprendi que não é ter dinheiro não, sabe? Sei lá, ter coisas valiosas pra gente ser feliz.

Isso não quer dizer que as pessoas nesses grupos não comprem carros, não invistam em moradias próprias, ou não assistam TV; a própria fala de Sinhá faz referência a um programa televisivo. Entretanto, há mudança na maneira como essas mensagens serão recebidas, em diferentes níveis é claro, mas sob a exposição contínua a um fórum de debates acerca da vida moderna, no qual valores são constantemente questionados. A lógica consumista dos tempos modernos é especialmente colocada em cheque.

Como notou Lee Higgins (2007), a experiência comunitária é a base sobre a qual se constroem fóruns da vida social. A chamada comunidade musical constitui para o autor uma forma democrática de hospitalidade, promovendo igualdade e acessos múltiplos, bem como aberturas, diversidades, liberdade e tolerância. Seu trabalho nos mostra como a prática musical em comunidade é capaz de engendrar novas perspectivas de vida.

Os exemplos campineiros são inúmeros e nos mostram, para além das possibilidades

criadas pela performance em si, investimentos de tempo, planejamento e dinheiro na criação de comunidades que compartilhem também de bens materiais. Veja-se por exemplo a experiência da ocupação do casarão da Fazenda Roseira encabeçada pelo Jongo Dito Ribeiro e apoiada por dezenas de outros grupos, descrita anteriormente nesta tese; ou como o Urucungos ou a casa Tainã promovem seus eventos culturais. Quando me falava da iniciativa do bloco de Afoxé, na década de 1980, o mestre de capoeira Marcos Simplício contava:

E quando a gente conversou e montou o Afoxé, a gente pensou da seguinte maneira: não ser apenas um Bloco que ia sair desfilando... O objetivo sempre foi da gente montar uma cooperativa... aonde todos, a família de todos que vinham fazer parte do Afoxé, pudessem fazer da seguinte maneira: “Vamos comprar arroz.” Então invés de ir naquele supermercado lá, então você vai direto... compra vários sacos de arroz e aí... é dividido... Você paga mais em conta. Em vez de por exemplo ir na quitanda, comprar verdura então você vai em determinada chácara, fazenda... ou coisa assim... que nem aqui nós temos o CEASA. Vai direto no CEASA, e compra direto ou seja compra os engradados todos e aí distribui. Então o objetivo da gente era esse. Da gente ter o bloco e ter essa coletividade.

Mas para além da recriação do senso comunitário, outro ponto ressaltado por Higgins se relaciona à autoidentidade, tocando diretamente na produção de um novo “conhecimento sobre si mesmo”. A autoimagem, ou a transformação desta, ganha nuances muito próprias nos grupos em questão. A partir da experiência musical comunitária, o corpo é inscrito por novas “consciências”, evidenciando em suas mutações valores e preceitos compartilhados e praticados²²⁷. A ideia defendida aqui é a de que esta consciência é incorporada, retomando a noção de Csordas (1990), mediante o processo participativo numa comunidade performática. Essa experiência redefine o ser(estar)-no-mundo, criando assim um lugar a partir de onde se passa a agir.

Nilvanda Sena Rodrigues, integrante do grupo Urucungos, nos conta que se criou no Maranhão e reside em Campinas desde 1988, quando veio morar com seu irmão mais velho, já então estabelecido na cidade. Contando sobre seus primeiros anos aqui, lembra-se

²²⁷ Há uma razão para o uso das aspas quando falo em consciência ou conhecimento sobre si mesmo que extrapola o fato desses termos serem êmicos. Na antropologia cognitiva proposta por Christine Toren (1993), processos cognitivos implicam a localização da pessoa no mundo, o ser(estar)-no-mundo, cujo sentido é mediado pelo seu envolvimento nas relações sociais, podendo assim a cognição ser entendida como um processo. Faço uma ressalva, entretanto para o fato de que, no caso dos participantes de grupos culturais campineiros, esta não ser uma consciência primeva, como no caso das crianças de Fiji, estudadas pela antropóloga

de que começou a alisar os cabelos, vestir-se com roupas de “patricinhas”, buscando ajustar-se aos padrões nova cidade. Em pouco tempo porém tomou contato com o grupo de danças Savurú e com a Companhia Teatral Cenarte, que lhe fizeram rever seus conceitos a respeito da aparência. Um pouco mais tarde, Nil conheceu o Urucungos, onde se desenvolveu como dançarina, chegando a se responsabilizar pelo ensaio das coreografias do grupo, e assumindo papéis importantes, como o capitão do Bumba meu Boi, liderando a ala das baianas do Maracatu, declamando seus próprios pontos no Samba de Bumbo, etc. Portanto, durante anos Nil teve contato com todas as dinâmicas desse universo descritas anteriormente, assimilando-as a ponto de se tornar ela mesma uma expressiva agente desse processo de incorporação e transmissão de legados afro-brasileiros através da performance. Quando a conheci, já deixava a longa cabeleira pixaim à mostra, usava vestidos, pulseiras, brincos e anéis coloridos, dançava com vigor enquanto cuidava dos filhos pequenos, por vezes carregando o mais novo nos braços durante ensaios ou cortejos.

Certa vez, Nil me contava sobre um dia de trabalho na Fundação Pró-Menor, a mesma instituição onde o Maracatucá ofereceu oficinas, na qual foi educadora por algum tempo. Sendo as crianças e adolescentes atendidos pela fundação majoritariamente afrodescendentes, tendiam, segundo ela, a recorrer aos vários procedimentos existentes no mercado de cosméticos para alisar os cabelos. Descrito por Kobena Mercer como objeto por meio do qual a filiação étnica pode ser mostrada ou negada (1994), o cabelo é de fato uma característica corpórea passível de rápida mutação, sendo a transformação visual que pode provocar tão efetiva em nossa cultura que passa a ser o foco principal do marketing da maioria dos produtos lançados no mercado. Chocadas com a opção de Nilvanda de não alisar seu próprio cabelo, as adolescentes começaram a questioná-la sobre a razão de mantê-lo pixaim e a resposta que agora me replicava me fez querer ter ali um gravador, tamanha a importância daquela explicação em sua experiência de vida. Com todas as limitações da minha tentativa de reprodução de suas palavras, Nil dizia que a “chapinha” alisaria séculos de história escritas nas curvas dos seus cabelos, apagando-os todos. Deixar aquele pixaim à mostra significava assumir a história do povo negro no Brasil, e essa história não deveria jamais ser alisada ou esquecida!

Assim como conscientizar aquelas adolescentes a quem assistia na ocasião foi tomado por Nil como um dever, nas ações internas e externas desses grupos de cultura está

embutida a orientação de transformarem o mundo e as pessoas, especialmente afrodescendentes, assim como foram transformados. Referindo-se à ideia de cultura popular, tema de oficinas oferecidas pela Casa de Cultura Tainã através da prática de dança, música, teatro, oralidades dentre outras, Tainã, TC comenta²²⁸:

Com este conceito, eles se afastam de situações de risco e ainda se tornam agentes multiplicadores... As pessoas que saem daqui carregam o valor da identidade, a consciência é trabalhada dentro de um caminho de participação comunitária

À medida que essas questões são sistematicamente trabalhadas no âmbito coletivo desses grupos, uma série de refinamentos não comuns nos grupos sociais aos quais são remetidos seus membros por uma série de indícios – que incluem baixa renda, identidade negra ou residência nas periferias da cidade – vai sendo produzida. Recorrendo novamente a Bourdieu, vemos que a familiaridade com aspectos da cultura indexados como expressões do bom gosto são geralmente reservados a círculos distintos e minoritários em uma dada cultura. Para o autor, esses refinamentos estariam na ordem do cotidiano, intimamente ligados com a noção de *habitus*, como práticas sociais inscritas nos corpos. No entanto, se o reconhecimento público do gosto refinado ocorre em outros segmentos sociais, inicia-se uma subversão de valores, muitas vezes passível de ser rotulada como esnobe ou artificial.

Ao longo dos anos em que desenvolvi minha pesquisa, ouvi vários relatos de frequentadores desses grupos manifestando sua inadequação em seus empregos, famílias, vizinhanças ou comunidades religiosas. Elas não incluíam apenas questionamentos sobre a música, mas também sobre a comida, sobre o modo de se vestir e administrar a aparência física e por vezes culminou no abandono dessas associações, como no caso de evangélicos que mudaram de igreja quando ouviram de seus antigos pastores que estavam envolvidos com macumba. Invariavelmente a reprodução dos valores cultivados nos grupos de performance produz indivíduos críticos e portanto desajustados ao que “deveriam ser”, resultando por vezes no desajuste ou na inadequação.

Em tempo, é preciso deixar claro que a ideia de refinamento produzida nesse campo não significa a busca pelo padrão elitizado de arte disponível, por exemplo, no circuito cultural do estado de São Paulo. O que está em jogo aqui não é ter uma assinatura anual da

²²⁸ Entrevista concedida ao periódico eletrônico “A Rede”, disponível em <http://www.aredes.inf.br/inclusao/edicoes-antiores/60-%20/409>

OSESP ou ir assistir ao último espetáculo do balé do Teatro Municipal. O padrão da estética procurada gira em torno das questões importantes para essas pessoas, que, em sua maioria, também se sentem alheios às apresentações de um balé clássico ou aos concertos de uma sinfônica, considerado-os geralmente entretenimentos burgueses. Assim, são apreciados sambistas e músicos da MPB, em especial os artistas negros ou que tratem de temáticas negras em sua obra; escritores como Solano Trindade, Abdias Nascimento ou Edson Carneiro, Franz Fanon; roteiros turísticos que contemplem localidades conhecidas por festivais ou feiras populares (Crato, São Luiz do Paraitinga, Santana, Olímpia, etc.); espetáculos teatrais que abordem a questão negra ou a questão popular. Muitos dos integrantes desses grupos, aliás, envolveram-se com o teatro (Teatro Evolução, Companhia CENARTE, Grupo Transa, dentre outros), adquirindo familiaridade com a estética do oprimido de Augusto Boal, ou com as técnicas teatrais de Bertold Brecht.

Além disso, há uma crítica explícita às programações de rádio e TVs brasileiras, seguida de uma clara preocupação em produzir e cercar-se do que é considerado alternativo à indústria do entretenimento em termos de música, cinema, literatura e teatro. Muitas dessas pessoas produzem bens culturais, como livros, poesias, artigos artesanais incluindo confecção de roupas e bijuterias, escrevendo e atuando em peças teatrais, realizando shows musicais ou promovendo oficinas culturais. A inadequação dessas pessoas, portanto, também se revela por seu consumo diferenciado de formas de entretenimento.

Contrariando estatísticas e tendências, algumas dessas pessoas têm ocupado posições incomuns, nos segmentos economicamente desfavorecidos a que pertencem: alguns integrantes da Casa de Cultura Tainã encontram-se hoje no Ministério da Cultura e no Ministério das Comunicações; homens e mulheres têm ingressado em carreiras artísticas; muitos jovens têm ingressado em universidades, públicas ou particulares, chegando à pós-graduação. Revertendo uma lógica intelectual/burguesa bastante comum que compreende os programas de cotas vigentes em algumas universidades e faculdades brasileiras como um paliativo para um problema estrutural de educação muito mais profundo, e que deveria ser corrigido a partir das bases da vida escolar e não dos últimos anos de formação, os jovens negros e de baixa renda com quem tive contato nesses grupos consideram as cotas uma conquista social, uma ação compensatória à qual tem direito pelos séculos de exclusão social e consequente inacessibilidade a que foi arremetida a população negra no Brasil.

Outra forma de reversão dessa lógica acontece nas considerações a respeito da profissionalização artística e da remuneração pelo espetáculo. Neste sentido, a inclusão de um grupo como o Maracatucá na pesquisa ofereceu um contrapeso crítico para a compreensão dessas diferenciações de valor. Nos fóruns de discussão desse grupo há um consenso de que suas apresentações não visam lucro “não tocamos por dinheiro”. Os cachês que recebem por suas apresentações são destinados a uma poupança utilizada na manutenção de seus instrumentos, em pagamentos de oficinas com mestres, ou na cobertura de outros gastos gerados em grupo, sempre com a intenção de sustentabilidade sem fins lucrativos.

Na outra ponta, mesmo apresentando-se como sociedades sem fins lucrativos, os demais grupos apresentam outras lógicas em relação ao ganho de dinheiro. No geral, os cachês que recebem mal cobrem as despesas com a manutenção de suas sedes, instrumentos ou figurinos, mas a possibilidade de geração de lucro é bem-vinda. Isto acontece porque a experiência em muitos desses grupos formou pessoas como artistas. Foi ali que aprenderam a dançar, cantar, representar ou tocar um instrumento. Quando recebem pelo que fazem, são reconhecidos como artistas no sentido profissional e, para muitos, a possibilidade de dedicação exclusiva a um grupo significa assumir uma posição social de prestígio, viver da arte.

Se compararmos a composição humana do Maracatucá com a dos demais grupos, perceberemos que o primeiro reúne basicamente universitários. Estão portanto buscando uma formação profissional independente do grupo, embora esta experiência possa ser importante no currículo de alguns. Viver de Maracatu, de fato, não parece ser o objetivo de vida de nenhum dos participantes do Maracatucá, sendo essa atividade parte de seus momentos de lazer. Por outro lado, concentrando várias pessoas de baixa renda, os demais grupos representam para muitos uma oportunidade única de relação com a arte e, por que não uma oportunidade de ascensão?

Essa discrepância ficou especialmente clara em uma reunião do grupo Maracatucá em que se discutia a questão de recebimento de cachês para eventos e como seriam utilizados. Quando a maioria parecia concordar com a ideia de “não tocar por dinheiro”, o contraste veio da parte de Nilvanda Sena, também participante do Urucungos. “Eu tocaria por dinheiro”. Nil, que na época morava na região do Ouro Verde, há mais de vinte quilômetros

de distância, dizia ao grupo que para estar nos ensaios pegava dois ônibus na ida e na volta, trazendo consigo os filhos, a quem muitas vezes mal tinha tempo de alimentar antes de chegar a Barão Geraldo. “Eu tocava por dinheiro”, revelando àqueles jovens outra experiência de vida, outros anseios, outras motivações.

Há de fato entre os participantes do Urucungos, do Dito Ribeiro e da Casa Tainã muitas pessoas que sobrevivem de oficinas, arte-educação e performances, fazendo uso dos repertórios aprendidos na experiência em grupo. Mesmo assim, jamais poderemos dizer que em qualquer um deles tenha enriquecido com essas atividades, assim como nenhum dos grupos enriqueceu com suas atividades, tendo antes se sustentado ao longo dos anos. A qualidade de vida imaginada e cultivada nesses grupos culturais é, em última palavra, a própria experiência coletiva, suprimindo as necessidades humanas que extrapolam bens materiais²²⁹. Relembrando o estudo de Kimberly Holton, não há de fato uma razão fundamentada numa lógica de consumo capitalista para tanto desprendimento e dedicação conjunta, nada além do prazer proporcionado pela experiência coletiva.

Não obstante, essa experiência se vale de um potente mecanismo de regeneração, na medida que valoriza a performance presencial dos repertórios afro-brasileiros em detrimento ao acesso que se poderia ter ao mesmo repertório por meio de TV, rádio, CDs de música ou Internet sem sair de casa. Comumente esses meios são aprovados como formas de divulgação e acessibilidade dos repertórios culturais, mas não se crê que possam substituir o fazer em grupo, justamente por não produzirem a eficácia da imersão total na experiência performática.

Embutida na ideia do fazer em grupo está também a crítica à simplificação e massificação de repertórios afro-brasileiros, bem como a crítica ao que consideram “cultura de massa”, tornando-se experiência em comunidade uma forma de combate à banalização cultural e à atomização dos indivíduos em sociedade. Mediante esse processo de construção de uma consciência crítica, encontramos sujeitos que refletem sobre suas condições sociais, não apenas no sentido proposto por Suzel Reily (2002) da inversão de valores hegemônicos e incorporação das verdades populares mediante à performance, mas também orientando seu consumo e reprodução de entretenimento em direção a um refinamento, apropriando-se de bens simbólicos distantes de sua realidade enquanto classe social. Por outro lado, tendo

²²⁹ Ver: Canclini, 1982.

em mente que esses grupos foram criados em um contexto urbanizado, diferente das comunidades tradicionais nas quais esperaríamos encontrar os legados tradicionais que performam, vemos que muitos participantes já buscavam por refinamentos em suas vidas por outras vias, e decidem se juntar aos grupos por vislumbrarem em suas dinâmicas continuidade, compartilhamento e desenvolvimento de uma forma de vida diferenciada.

É neste sentido que compreendo o intenso fluxo de estudantes acadêmicos nos grupos de cultura, bem como membros dos grupos de cultura nos espaços acadêmicos. Tanto a academia se interessava pelo legado cultural de Raquel Trindade em 1988, quanto Alessandra Ribeiro se beneficia de seus estudos em história e urbanismo na PUC de Campinas, sendo a busca por essa “qualidade de vida” ou esse “refinamento” o ponto de união entre todas essas pessoas na vastidão de interesses disputados e negociados neste campo etnográfico.

Isto não quer dizer, no entanto, que nessas comunidades a vida se resolva de tal forma que não haja conflitos internos. Ao contrário disso, muitas das experiências relatadas até o momento evidenciam disputas em torno de valores estéticos, conflitos gerados a partir da interação de pessoas com trajetórias pessoais distintas.

6.3 Valores Políticos: “artes da resistência”, envolvimento e engajamentos.

A ideia de “artes da resistência” desenvolvida por James Scott (1990) resume as variadas formas de manutenção da dignidade em situações nas quais não se tem direito ao revidar a uma ofensa ou a qualquer forma de prejuízo, com base na análise de inúmeros episódios em que as lutas dos oprimidos revestiram-se de disfarces e astúcia, desviando-se assim de represálias e garantindo sua continuidade²³⁰. Esta ideia nos ajuda a compreender a transição de muitos participantes do movimento político negro de Campinas para ações culturais, como um processo de reformulação estratégica. Isto não quer dizer que as ações desenvolvidas nesse âmbito estejam integralmente ou exclusivamente voltadas para o interesse político, e nem mesmo que as pessoas pensem todas da mesma maneira. Uma afirmação como esta limitaria a experiência desses grupos, bem mais ampla e diversificada, como procurei mostrar até o momento. Entretanto se observarmos as lideranças desses

²³⁰ Ver capítulo 5.

grupos, perceberemos sua ligação com movimentos engajados na causa negra num passado recente.

Alceu Estevam do Urucungos e Antônio Carlos Silva da Casa de Cultura, o TC Tainã, estavam diretamente ligados ao Movimento Negro Unificado (MNU) em Campinas, e posteriormente ao Teatro Evolução nas décadas de 1970 e 1980. Quando se recorda da militância no MNU, Alceu se dá conta do modelo rígido e intelectualizado daquele movimento:

Alceu – Ele [MNU] era um movimento político. Essencialmente político mesmo. Onde a gente fazia encontros nacionais, regionais, sempre procurou fazer as denúncias contra policial. Principalmente contra a violência policial, que até hoje é muito grande, mas na época era assim, bem brabo mesmo, porque, imagine, ditadura, né? Você não podia nem olhar pra uma polícia, muito menos denunciar, porque o braço de força da ditadura militar sempre foi a Polícia Militar. Que antigamente chamava Força Pública, depois passou a ser a Polícia Militar que nós conhecemos hoje. E ela sempre fez o trabalho sujo, ela que dava porrada mesmo.

Érica – E a parte cultural desses movimentos, ela era muito forte? Por exemplo, num congresso que vocês fizessem, haveria música, haveria teatro?...

Alceu – Sim, claro. Na maioria dos encontros, o Movimento Negro sempre, ele pautou pela inclusão das atividades culturais, inclusive tinha algumas lideranças que ficavam até um pouco preocupada, “Essa galera só pensa em balançar a bunda”, né? E tem lá a participação política e tal... Eu já tinha uma visão assim, de que antes de neguinho vir falar assim: “Olha você tem que ter participação política...” aquela coisa toda, eu já pensava que antes disso que ele primeiro tinha que ter acesso à cultura. Que era uma a forma mais generosa de você estar aglutinando as pessoas pra pensar politicamente.

A fala de Alceu revela a preocupação do movimento político com uma possível alienação de seus participantes engendrada pelo envolvimento com formas expressivas da cultura. Fazer política estava na ordem do dia, e isto era muito diferente de “balançar a bunda”. Entretanto, a reformulação sobre a qual Alceu já pensava em seus tempos de militância era uma forma de inclusão de outras questões, além de um meio de acessibilidade para outros grupos sociais, passando a congregar diferentes faixas etárias, níveis de escolaridade e interesses. Dizer que a participação em movimentos políticos requeria intelectualidade não quer necessariamente dizer escolaridade; contudo, os meios

sociais politizados utiliza-se de uma linguagem e conhecimento acessível apenas àquele que se dispõem a compreendê-los e daquela forma, excluindo àqueles que “não gostam de política”, por exemplo. É claro que as mudanças sofridas na estrutura do Estado também contribuíram para com a revisão de perspectiva dos grupos culturais: de repressor na época militar, o Estado passa a ser impulsionador de iniciativas culturais. Isto contudo não parece ter tornado mais fraca a ideia de resistência.

Enquanto movimentos culturais, Urucungos e Casa de Cultura Tainã nunca deixaram de reproduzir as questões levantadas naqueles fóruns politizados, porém os discursos agora vinham revestidos por outra linguagem, mais lúdica e atraente, despejada em pequenas doses nas práticas performáticas do dia a dia. Foi assim que centenas de pessoas se envolveram e aprenderam no seio dessas comunidades, absorvendo todo o posicionamento crítico das condições do negro em Campinas e em todo o Brasil desenvolvidas ali. Narrado o começo de sua experiência na Casa de Cultura Tainã, que privilegiava a abordagem cultural como orientação para suas dinâmicas desde a fundação, Alessandra Ribeiro se recorda:

Alessandra – ... quando entrei na Tainã que ainda era lá embaixo, que ainda era feio, era um sonho que ninguém conseguia ver, era um sonho do TC. Quando eu entrei e vi que todo aquele espaço, mesmo sendo feio ele era lindo, e ao mesmo tempo ele vendia um sonho que parecia tão palpável e que quem coordenava era um homem negro... nunca é um negro que tá no comando!

O pensamento crítico passou a ser cantado, dançado e recitado na performance desses grupos. Se as bases desse pensamento são o reconhecimento da própria condição, desvencilhando-se da alienação enquanto pacificação dos segmentos subalternos, para a posterior construção da dignidade por meio de estratégias e ações, a prática desses repertórios fundamenta as bases para o engajamento efetivo de todos os seus participantes e para a incorporação dessas verdades morais. Ao invés de fóruns discutindo a alienação do negro no Brasil, responsável por dispersar e aniquilar possíveis revoluções, dançarinos vestindo lindos e coloridos figurinos bailam ao som dos tambores relembrando o passado de escravidão, ao cantarem:

navio que vai pro mar
levando seu negro bom,
eu nasci para ter o dom de penar,
navio que vai pro mar

Maracatu – Urucungos

No lugar de uma intelectualidade política acessível geralmente aos mais jovens, interessados nas páginas de política e economia dos jornais ou conhecedores dos debates governamentais, pessoas idosas, jovens, crianças, adolescentes, donas de casa, portadores de necessidades especiais se aglomeram em frente a um bumbo, entoando:

canto de negro dói
canto de negro mata
canto de negro faz bem e faz mal
negro é como o couro de um tambor
quanto mais quente, mais toca
quanto mais velho, mais zoada faz.²³¹

Por mais explícitas que sejam suas palavras e as formas estéticas de seus repertórios, essas apresentações dificilmente sofrerão agressão policial, especialmente em se tratando de um país em que o processo democrático vem aos poucos se desenvolvendo. Ao contrário disto, em grandes eventos é a própria força do Estado a encarregada de proteger os artistas.

Não podemos deixar de observar também o efeito que as performances têm na construção de posições políticas e na construção de sujeitos. Para além de serem “ações afirmativas”, jargão bastante em voga hoje em dia, para além de sua visibilidade, produzem efeitos, reflexões, orientações e posicionamentos dos performers, reconstruindo seu posicínio diante do mundo. Vejamos como, mas antes, façamos algumas questões.

Diante dessa visibilidade inédita e ainda considerando a crescente valorização das expressões tradicionais afro-brasileiras no Brasil e no mundo, poderíamos nos perguntar se alguma resistência de fato reside na performance de todas essas expressões. No contexto em que foram criadas, todas elas configuravam exatamente os transcritos secretos de James Scott: capoeiristas treinavam seus corpos para luta sob o disfarce de uma dança; jongueiros e batuqueiros criavam pontos cheios de sarcasmo comentando sua realidade e por vezes planejando fugas; bumbeiros disfarçavam o falo sob a metáfora de um enorme bumbo, que

²³¹ Poema de Solano Trindade musicado pelo Urucungos.

aos olhos de seus senhores perfazia o afastamento de seus corpos dos corpos das mulheres. Mas e hoje em dia, quando todos esses significados estão escancarados e são louvados, ainda existe resistência? Ou ainda, como complemento dessa pergunta, num contexto em que o racismo vem sendo sistematicamente criminalizado e em que comunidades negras em todo o mundo vêm se fortalecendo política e culturalmente, a que afinal se está resistindo?

Iniciando pela primeira pergunta, naturalmente o contexto em que esta resistência se instaura atualmente difere dos anteriores. Tratando especificamente da situação da população negra de Campinas, vemos que as reivindicações se tornaram politizadas; hoje se reivindicam cotas universitárias, reconhecimento da importância dos negros na história do município, o uso de espaços (equipamentos públicos) para atividades de cultura e formação social. Mas Campinas não foge às estatísticas de violência policial, inferiorização de salários ou atitudes preconceituosas contra indivíduos ou coletivos, sobre o que voltarei a falar ainda nesse capítulo. Some-se a isso as inúmeras questões relacionadas a trânsitos e acessos a instâncias, físicas ou simbólicas, ainda permeados por inúmeras restrições visíveis em universidades públicas ou eventos culturais considerados eruditos. A consciência dos direitos de cidadania ainda não alcança a todos, apesar do árduo trabalho desenvolvido por todos esses grupos.

Sacudindo esses corpos, ensinando-lhes valores e memórias do povo negro trazido ao Brasil através de ritmos, dança e letras de música, repetindo movimentos que não apenas transformam o corpo, mas provocam relações de entrelaçamento e cumplicidade entre participantes e ainda constituindo a tônica da sociabilidade entre seus praticantes, essas performances provocam o reposicionamento - e quando digo isso, refiro-me não apenas ao plano ideológico, mas especialmente ao corpóreo - dos envolvidos. É sobre o corpo, rechaçado em todas as situações descritas anteriormente, que os praticantes retomam controle e é com ele que se relacionam com o mundo. Profundo e silencioso, o empoderamento do corpo constitui uma das formas mais invencíveis e silenciosas de fortalecimento, perfazendo assim uma verdadeira arte da resistência.

A possibilidade de uma visão rasa sobre as tradições afro-brasileiras, em função de das novas formas que assumem no contexto atual, também preocupam aos integrantes

desses grupos. Lembro-me das palavras de Alceu, numa apresentação na Estação Cultura²³² no 20 de novembro, dia da Consciência Negra, em 2008.

Naquele dia, ele mudou a ideia que eu havia formulado sobre o tipo de repertório privilegiado pelos grupos de cultura afro-brasileiros, basicamente uma ideia bastante influenciada por minha experiência intelectual e burguesa. Uma vez a par do tipo de conhecimento adquirido e da maneira como se aperfeiçoam as competências neste campo, cheguei à constatação de que, se um dia resolvessem performar outro tipo de repertório, especialmente aqueles que exigem educação musical, preparação vocal ou educação em dança, não teriam acessos ou oportunidades; em outras palavras, se quisessem fazer qualquer coisa além de batucar, rebolar ou sambar, como tocar violino ou dançar balé clássico, sofreriam uma série de restrições ou mesmo impedimentos, por motivos financeiros, e mesmo por barreiras sociais (BOURDIEU, 1979, 1996, 1998).

Assim, eu pensava que, se por um lado haviam desenvolvido um brilhante sistema de educação informal suficientemente independente da educação artística convencional, por outro, não lhes restava nenhuma outra opção, como se tivessem aceitado o “lugar do negro” socialmente designado, ou como se, para serem reconhecidos como artistas, só tivessem a via das performances folclóricas, não sendo aceitos em outros tipos de performance.

Naquele dia, entretanto, Alceu se referia justamente a este “lugar do negro” no intervalo entre uma dança apresentada e outra. Dizia ele que o Urucungos não estava ali batucando e dançando por serem estas “coisas de negro”, lembrando à plateia também das “coisas de índio”, muitas vezes reproduzidas nas escolas como atividade didática no dia do índio. Não estavam ali fazendo o que se espera que o negro faça, batucar e gingar, como que aceitando um papel raso projetado para eles, mas apropriando-se da visibilidade e dos espaços de reflexão possibilitados por um feriado, que antes de mais nada chama atenção para a “consciência”. Refiro-me novamente à lógica desses grupos que reverte o pensamento de que um feriado como esse seria uma espécie de concessão burguesa; pelo contrário, o feriado da Consciência Negra é tido como uma conquista do movimento negro em todo o Brasil, efetivamente adquirido em algumas cidades, a exemplo de Campinas. A

²³² A Estação Cultura é a antiga Estação Ferroviária de Campinas. Inaugurada em 1872, foi tombada como patrimônio histórico e cultural da cidade em 1982. Serviu como estação ferroviária até 2001. Desde de julho de 2003, com a desativação completa da RFFSA, passou a abrigar um centro cultural, administrado pela prefeitura. É considerada um dos pontos turísticos da cidade.

partir daí, passei a ver a escolha dos repertórios como uma real escolha, motivada por questões que ainda serão discutidas.

Finalmente, embora as formas expressivas sejam privilegiadas por esses grupos como meio de resistência, não foram descartadas formas mais convencionais como protestos ou atos contra o racismo, ou mesmo encontros para discutir questões relacionadas à experiência negra na cidade, no Brasil e no mundo. Os episódios descritos até agora sobre a formação da Casa de Cultura Tainã, ou sobre a ocupação da Fazenda Roseira, impetrada pelo Jongo Dito Ribeiro, são exemplos disto. Essas ações, entretanto, passaram a contar com o forte apoio das performances desses grupos, quando não são diretamente lideradas por eles, resultado em maior visibilidade²³³.

Neste sentido, o Maracatucá tem sido um requisitado grupo de apoio, mostrando-se disponível na maior parte das vezes em que é chamado. As propostas aceitas pelo grupo vão desde aquelas em apoio a movimentos negros até outras causas sociais. Exemplos disso foram seus cortejos em locais públicos em feriados de Consciência Negra, em apoio ao Museu da Imagem e do Som de Campinas²³⁴, na Lavagem das Escadarias promovidas nos Sábados de Aleluia, em apoio ao MST na ocupação do Parque Oziel²³⁵, no Maracatu Nação na Rua, no dia de combate à exploração sexual de crianças e adolescentes e à violência doméstica (18 de maio), dentre outras participações marcantes.

²³³ Alguns exemplos dessas manifestações estão disponíveis na internet, nos seguintes endereços:

http://www.youtube.com/watch?v=PQ3X1NpbS_c

http://www.youtube.com/watch?v=znTs_o_pspQ

<http://www.youtube.com/watch?v=q2zXJs8sd-c>

<http://www.mocambos.net/videos/fazenda-roseira-ninguem-leva-nossa-casa/view>

<http://www.mocambos.net/videos/tv-mocambos-programa-1-nova/view>

²³⁴ No dia 25 de setembro de 2010, foi realizado um ato cultural no Museu da Imagem e do Som sediado no Palácio dos Azulejos em Campinas, com objetivo de manifestar a insatisfação pública em relação aos planos da prefeitura de transferir o museu para a Estação Cultura, sede atual da Secretaria de Cultura municipal. Além da inadequação estrutural do novo local, com o deslocamento o palácio no qual intensa atividade cultural, relacionada a artes visuais, corporais, musicais, fotografia e cinema, vem sendo realizada há quatorze anos seria destinado a algumas repartições do poder executivo.

²³⁵ Juntamente com o Jardim Monte Cristo e a Gleba B, o Parque Oziel constitui uma das maiores ocupações urbanas da América Latina. Nesses bairros, que compreendem uma área de cerca de 1.500.000 m², residem hoje em dia cerca de 3.000 famílias, num total aproximado de 30.000 moradores. A ocupação foi iniciada em 1997 e realizada sobretudo por membros do Movimento dos Sem Teto.

6.4 O Valor do Axé

Anos de ensaios e encontros com esses grupos de cultura me colocaram uma questão que poderia passar em branco numa etnografia tradicional, mas que assume grande importância numa abordagem interessada nas relações entre música e corpo. Inúmeras vezes presenciei momentos em que certas pessoas pareciam intensificar performances, simplesmente pelo fato de começarem a dançar, cantar ou tocar um instrumento. Um dos exemplos é o já citado caso do ensaio do Urucungos, que não se inicia de fato até que Alceu comece a tocar. É claro que no sistema hierárquico tácito do Urucungos, a presença do líder simboliza as ações possíveis, a vontade e a mobilidade, como descrevemos anteriormente. Entretanto, parece haver algo em seu toque capaz de mobilizar sensivelmente a outros ouvintes/dançantes que não compartilham necessariamente das lógicas e sentimentos socializados no contexto do Urucungos, como pude observar e sentir em algumas situações. Isto não acontece apenas com Alceu. A performance de Sinhá, dentre outras pessoas, também se mostra poderosamente mobilizadora, dentro e fora do contexto do grupo.

Uma situação interessante foi o lançamento do CD da cantora Carol Ladeira, no final do ano de 2009, no teatro do Sesc de Campinas. Dentre os vários convidados para a gravação das canções desse álbum estavam Sinhá e Alceu. A canção na qual Sinhá e Carol reproduziam um diálogo entre avó e neta, ao som da percussão de bumbo de Alceu, foi a última a ser apresentada no show. A entrada carismática de Sinhá no palco já causou um certo frisson, afinal alguns na plateia faziam parte do Urucungos ou a conheciam. Então as batidas estilizadas do bumbo do Samba Lenço deram o sinal para que os demais instrumentos comesçassem; a figura alta de Alceu, vestido com bata colorida, calças brancas e chapéu Panamá, batucando e dançando, chamava instrumentos, palmas e expectativas. Os corpos de Carol e Sinhá puseram-se a dançar, causando grande efeito na plateia. Sinhá cantou o primeiro verso “Olha a nega, olha a nega, com vestido de florzinha”, que se repetiria ainda quatro vezes, mas foi acompanhada pela plateia já na segunda repetição. Pessoas começavam a se levantar de suas cadeiras para dançar, batiam palmas e cantavam os refrões com as cantoras. Embora desde o início o show tivesse sido bastante intimista e

interativo, aquele parecia um apoteótico incêndio enérgico, uma performance coletivizada e unificadora de pessoas, ainda que a canção fosse inédita para a maior parte dos presentes. Experimentávamos todos ao que Turner (1986) teria chamado de liminaridade, num momento único de comunhão social.

Assim como no Urucungos, existem aqueles dentro do Jongo, do Maracatucá e nos vários grupos formados pela Casa de Cultura Tainã capazes de provocar a sensibilidade dos demais participantes das performances de maneira arrebatadora, envolvendo ainda mais as plateias, quando presentes. Seus, toques, danças ou vozes fragmentam os limites entre performers e assistência, catalisado emoções, disposições, sons e movimentos numa experiência não verbal única e coletivizada. Quando tal habilidade é reconhecida em alguma pessoa, é comum dizerem que se trata de seu “axé”.

Elemento reconhecido entre frequentadores de religiões afro-brasileiras e também pelos participantes dos grupos culturais que mantêm esses legados expressivos, o axé se traduz em/por energia, poder ou força da natureza; é também o poder de realização através de força sobrenatural. Nos rituais do Candomblé e da Umbanda, a idéia de axé perpassa toda a preparação do terreiro: há axé no chão e nas paredes já que foram limpos e decorados por pessoas; aqueles que lavam e passam as vestimentas as impregnam com seu axé, assim como os cozinheiros também temperam a comida com seus axés.

Ao participar de cerimônias nesses lugares, compartilhar espaço, música, dança e comida os presentes recebem todo esse axé, além de compartilharem os seus próprios com os demais presentes e com o lugar. O axé é incorporado na dança dos Orixás, tocado pelos tambores e também é transmitido pela palavra, pelo hálito e pela saliva, fazendo da oralidade um ponto crítico nos rituais: a palavra, cantada ou falada, tem força sagrada ampliada de mobilização. Todos os corpos e tudo o que passa pela manipulação humana, portanto, carrega-se de axé, uma energia essencialmente permutável²³⁶.

Transportada para o âmbito dos grupos culturais, a noção orienta o entendimento acerca de performances, performers, objetos performáticos como vestes, aparatos e instrumentos, lugares, posturas, acontecimentos e sensações. Não é necessário ser membro da Umbanda ou do Candomblé para se crer no axé; ele é mais um dos elementos advindos da experiência religiosa que compõe o panteão de elementos reverenciados como parte de

²³⁶ Ver: Pierre Verger (2001) e Ivone Daniel (2005)

um legado cultural que se quer apropriar, tornando-se o seu uso secularizado e compartilhado independentemente do credo pessoal.

A palavra axé permeia os acenos, cumprimentos e despedidas, os votos de uns para com os outros ou dos grupos para com suas audiências, como uma evocação da paz da felicidade que se deseja a outrem. Ao final de cada encontro, ensaio ou apresentação, o grupo Maracatucá se junta para um abraço coletivo em volta dos instrumentos, do qual a plateia também é convidada a fazer parte. Durante esse abraço todos se agacham, olhando-se nos olhos e então vão esticando as pernas, levantando-se todos juntos, ao mesmo tempo em que pronunciam um “Aaahh”, inicialmente em volume baixo mas que vai se intensificando à medida em que os corpos se levantam, culminando num vibrante “xéééé”, no qual as costas de todos perpassadas pelos braços dos que estão ao lado inclinam-se para trás; rostos miram o alto e bocas se abrem ao som do “é”, seguindo-se gargalhadas e relaxamento²³⁷.

Como também notou Luiz Ferreira (1997) em relação aos tambores do candombe uruguaio, a corporalidade enquanto fonte de energia coletiva dá vida a formas sonoras, numa interação da energia própria do músico com a pressão do som coletivo e das vibrações do solo sobre o seu corpo. A obra de Ferreira nos mostra de que maneira vibrações como as de tambores, baterias de escola de samba, ou mesmo provindas de aparatos elétricos, agem diretamente sobre o corpo humano. A partir de certo grau de intensidade – seja de volume ou seja por causa de uma excessiva duração temporal –, a vibração rítmica tem tal impacto sobre o corpo que pode levar a alteração de seu estado de consciência²³⁸. Desta forma, durante o evento musical é produzida uma reciprocidade contínua estímulos energéticos entre corporalidades coletivas e individuais.

Os axés dos performers são energias pessoais, que podem contagiar outros corpos quando acionadas através de toques, cantos e danças. Mas como tratar de um aspecto aparentemente “místico” como este em uma tese de doutorado? Como trazê-lo para o debate acadêmico? Observando uma situação semelhante em outro campo religioso, Thomas J. Csordas (1990) se depara com o falar em línguas, recorrente nas religiões de orientação pentecostal. Falar em línguas significa comunicar-se com o Espírito Santo,

²³⁷ Rever fotografia 28.

²³⁸ Ver também Rouget, 1985.

entretanto palavras são dispensáveis nessa comunicação. Há um momento propício durante o culto para que a conversa com o divino se inicie, marcado por orações individuais de cada um presente no templo, muitas vezes ao som de música de fundo com o propósito de levar a introspecção. Quando a comunicação tem início, o fiel se sente tomado pelo Espírito de Deus, que passa a falar com ele e através dele. Seu corpo pode rodopiar, cair, seus braços podem agitar-se no ar, há comumente choro e gemidos que entremeiam uma língua incompreensível, pronunciada em alto som no meio da igreja.

O processo pode acontecer com várias pessoas ao mesmo tempo, resultando em um cenário de corpos vibrantes e estrondosamente sonoros, que comunicam aos demais as mensagens do Espírito Divino, sem uma palavra reconhecida sequer. Neste momento, o Espírito comunica individualmente a cada um, podendo essa mensagem ser única e diferenciada para cada presente. É comum a reação em cadeia: falando através de um, o Espírito de Deus pode tocar e tomar a outros corpos, que passarão também a proferir a língua ininteligível do sagrado.

A etnografia das manifestações pentecostais leva Csordas a pensar nas possibilidades de retenção e transmissão de mensagens de nossos corpos, que, driblando as vias de inteligibilidade normativa, se fazem compreender através de mobilidade, reação emocional e disposição participativa. Produzindo sons, movimentos e reações emotivas como choros, clamores e gemidos, são os próprios corpos a viabilizar a transmissão da mensagem do Santo Espírito a outros, vistos pelo autor como receptáculos da compreensão e possíveis retransmissores em uma cadeia múltipla, limitada apenas pelo número de pessoas presentes em um mesmo recinto.

O esforço de Csordas é no sentido de extrapolar as paredes de um templo de igreja para pensar nos conteúdos que nossos corpos transmitem uns aos outros diariamente. Mais do que moldar-se e retransmitir ordens sociais, corpos as filtram e reinterpretam, perfazendo um processo reflexivo em que também moldam a cultura. As possibilidades do corpo vislumbradas pelo autor nos permitem retomar a noção de axé nas performances de legados afro-brasileiros. Corpos produtores de toques, danças e cantos comunicam-se com outros através da música, transformando suas formas, dinamicidades e intensidades.

Entretanto, neste campo temos um diferencial. Mais do que movimentos, externalização das emoções e sons, corpos produzem ritmos, aos quais outros corpos

interpretam e respondem. Volto à fala emblemática de Sinhá: “O samba de bumbo é uma coisa que dá um ritmo no corpo, ele chama. Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha. Então é uma dança que mexe muito com a gente...”

A música, como aprendemos com John Blacking, compõe o escopo de possibilidades humanas, mobilizando afetos e envolvendo capacidades cognitivas e modelos sociais e culturais em suas estruturas mais profundas. Enquanto capacidade humana culturalmente orientada, a música é capaz de acionar intersubjetividade e sintonia mútua, promovendo assim estados de interação social. Uma vez compartilhados códigos de escuta e comportamento frente à determinada manifestação musical, o corpo é convidado a agir “*Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha*”.

O axé pode portanto ser visto como um importante elemento na formação e continuidade dos grupos culturais afro-brasileiros de Campinas, organizando e sincronizando suas energias, orientações de conduta, emoções e entendimentos. Comunicando-se diretamente com outros corpos, por vias para além de inteligíveis, o corpo de certos tocadores está apto a mover os demais, sensibilizando-os em diversos níveis. Esta hiper-comunicação, entretanto, vai além das capacidades corpóreas por utilizar-se de certos aparatos, os instrumentos musicais, extensões dos corpos de seus tocadores, produzindo paisagens musicais. Estas, por sua vez, envolvem ouvintes/dançantes com sua força dinâmica, quanto mais densas forem suas relações e experiências com aquela música. Os corpos respondem, num moto contínuo que reverbera naqueles tocadores, iniciando-se uma experiência cíclica enérgica reconhecida como o axé.

6.5 O valor das Relações: Amigos, Famílias, Fluxos Humanos, Redes Sociais

Quando fala sobre sua trajetória como participante de grupos culturais anteriores à formação do Jongo Dito Ribeiro, Alessandra Ribeiro nos mostra um itinerário interessante:

Alessandra – Eu trabalhava como diretora de treinamentos pra lojista de shopping. Eu organizava eventos. Essa coisa de organizar evento eu experimentei bastante porque lá tinha treinamento, tinha evento, tinha salário de acordo, mas na carteira não tinha o cargo. E eu não tinha consciência que isso também era uma forma de preconceito. Que o fato de você desenvolver uma ação

mas não estar legitimado no papel, é uma forma de preconceito. Você tem o acesso, mas não tem o direito, sabe? Então eu tava com muita vontade de estudar... eu tava estressada com o trabalho, tava buscando coisas novas, querendo recolher mais informações sobre o que é afinal ser negro no Brasil... ser negro além da estrutura familiar... o que a gente vivia e que a gente não percebia, quais são essas formas de preconceitos, o que separa, o que não inclui, o que todo mundo fala que é ser negro, o que é? O que eles tão atribuindo a essa negritude que eu não tô sabendo? Porque o fato de eu andar toda com roupa de shopping me afastava da comunidade... porque eu fazia escova, afastava a comunidade... porque o cabelo... porque que um monte de coisinha afasta quando você é do mesmo jeito? Então e eu tava querendo muito descobrir isso. E eu tive um bom início de descoberta. Porque foi quando eu conheci o Urucungos, foi quando eu conheci a Tainã, foi quando conheci o Grupo de Capoeira Jogo de Dentro.

Érica – Você passou a conhecer esses grupos desde quando?

Alessandra – Ah, eu conhecia de ouvir falar, mas nunca tinha estado, participado... conhecia algumas pessoas que participavam, mas eu não participava. Então, foi muito legal o tempo de experiência que eu vivenciei dentro do Urucungos dançando...

Alessandra – ... o Jongo ... eu conheci no Urucungos, Jongo Mineiro, Jongo Paulista. Na Tainã já tava na época do Maracatu... o Nação Nagô... que foi fantástico, né?

Assim como o itinerário cultural de Alessandra lhe permitiu acumular uma bagagem de conhecimentos, experiências e convivências, resultando finalmente na formação do Jongo Dito Ribeiro, outras pessoas dentro desse vasto campo de relações humanas também tiveram trânsitos, formando laços, amizades, influências e parentescos – não me refiro apenas aos casamentos e uniões que estes encontros ajudaram a gerar, mas aos inúmeros casos de pessoas que se descobriram parentes entre si somente depois de conviverem em algum ou vários desses grupos.

O primeiro aspecto levantado em sua fala é o motivo pelo qual se aproximou de grupos de cultura. Embora eu saiba que nesses grupos Alessandra já desenvolvera vínculos sociais, a razão mais forte, a razão apontada na entrevista, não foram as ligações sociais ou afetivas prévias, mas seu desejo de conhecer “o que é ser negro”. Ouvi essa mesma resposta de muitas pessoas, principalmente entre negros. De maneira análoga à descrição de Alessandra, a revisão do corpo e seus padrões de apresentação, roupas, cabelos também foi um processo pelo qual muitos passaram: o “ser negro” precisava ser incorporado, como

sinal de pertencimento às comunidades culturais.

Há, entretanto, em outras narrativas de motivações para a entrada nessas comunidades culturais o peso das relações sociais, familiares e afetivas: namorados, amigos, cônjuges, filhos, pais e irmãos atraíram uns aos outros, compartilhando espaços sociais em suas relações e suas relações nos espaços culturais. Ressalto aqui o papel das micro-relações que se desenvolvem entre casais, amigos, namorados, familiares. Evidentemente, essas são questões muito particulares, não havendo necessidade de exposição numa tese de doutorado. Contudo, é preciso pontuar que mesmo nessas particularidades – reino dos afetos ciúmes, simpatias e antipatias, acertos e rugas íntimas entre velhos amigos, consensos e mal entendidos – especialmente em se tratando de grupos nos quais todas as pessoas efetivamente conhecem umas às outras, invariavelmente afetam com algum grau de intensidade dinâmicas e estrutura geral de cada grupo, muitas vezes redelineando seus rumos, orientações e práticas. Positivas ou negativas relações empáticas diretas são parte estruturante da experiência comunitária, além de suficientemente poderosas para garantir sua continuidade ou determinar sua descontinuidade.

Há também casos em que as relações se mesclam, como o de Rosangela Ampúdia²³⁹. Branca e de olhos azuis, Rosangela casou-se com um homem negro há cerca de vinte anos, na época em que ainda morava em Assis – SP. Após sua separação e sendo a única responsável pelos três filhos, começou a se dar conta de que, à medida que cresciam, acumulavam experiências pelas quais ela mesma nunca imaginara passar. Tudo começou com um incidente na porta de sua casa: um policial revistava seus filhos encostados ao muro de frente, não acreditando quando diziam que residiam ali. Ouvindo as vozes dos meninos, Rosangela correu portão a fora pedindo aos guardas que os deixassem em paz, no que foi imediatamente atendida. Naquela ocasião os meninos lhe disseram que aquela não havia sido a primeira vez, e provavelmente não haveria de ser a última.

Tempos mais tarde, passavam ela e dois dos meninos em frente a um batalhão policial, no qual havia uma torre de vigília onde permanecia um policial armado. Um de seus filhos ia de skate e, mais rápido que sua mãe e seu irmão, subia e descia a rua inclinada várias vezes enquanto os outros caminhavam. Este rapaz tinha no bolso uma escultura frágil que lhe fora encomendada e que agora iriam entregar e, temendo que ela se

²³⁹ Poetisa, escritora, atriz e capoeirista e uma grande parceira em minhas pesquisas.

quebrasse numa eventual queda, aproximou-se da mãe abrindo sua bolsa para ali guardar seu artesanato. Nesse momento o guarda de cima da torre gritou pensando que fosse um assalto e apontou sua arma. Rosangela abraçou e beijou seu filho, e aos prantos gritava para que o guarda deixasse sua família em paz.

Motivada pela condição dos filhos, ainda em Assis entrou para um grupo de Capoeira de Angola e fundou, juntamente com outros parceiros, o Galpão Cultural em Assis, um centro de cultural que hoje também é contemplado pela política federal de Pontos de Cultura. Quando se mudou para Campinas em 2007 logo encontrou um grupo de Capoeira de Angola, encontrando assim o Mestre Marcos Simplicio, muito querido no grupo Urucungos e participante ativo no passado. Por intermédio dele, Rosangela conheceu o grupo e dele passou a fazer parte.

Após comentar sobre suas razões para ingressar nesse universo de práticas culturais, Alessandra fala sobre seus percursos, dos quais fizeram parte o grupo Urucungos e a Casa de Cultura Tainã. No decorrer desta tese, descrevi várias trajetórias que de maneira análoga reúnem passagens por vários grupos culturais, mas gostaria de relembrar algumas delas agora: Flávio Azevedo, criador do Ilús de Assuada que mais tarde se tornaria Maracatucá iniciou seus estudos de música na Casa de Cultura Tainã; Nilvanda Senna fez parte primeiramente do grupo Savurú²⁴⁰, para depois juntar-se ao Urucungos e hoje em dia faz parte também do Maracatucá; Glória Cunha, hoje no Maracatucá foi anteriormente uma Caixeira da Guia²⁴¹; tanto Flávio Azevedo quanto Robson Sampaio faziam parte do grupo de pesquisa Nação Tainã quando se começo a pensar em Jongo, e juntamente com Alessandra Ribeiro estão entre os membros fundadores do Jongo Dito Ribeiro. Assim como esses exemplos citados, há muitos outros de dupla ou tripla participação, êxodo de um grupo para o outro ou formação de novos grupos, a partir de um grupo inicial. Nos últimos dois casos pode haver conflitos, como no caso da formação do Ilús de Assuada, ou não, como no caso da formação do Jongo Dito Ribeiro.

Ainda que algumas separações tenham ocorrido de maneira tensa, há sempre mecanismos de reconciliação. Eles são mecanismos importantes, pois numa cidade como Campinas, na qual eventos culturais são fracamente apoiados pela prefeitura, é sempre

²⁴⁰ Ver introdução.

²⁴¹ Ver introdução.

interessante somarem-se as forças para atingir interesses comuns. Festivais culturais, espaço no carnaval municipal, shows e grandes eventos precisam tanto de subsídios financeiros, materiais e humanos, quanto de concessões do poder público. De maneira geral, as lideranças desses grupos parecem estar cientes de que posturas de isolamento levam à degeneração do que já se conquistou e diminuem as chances de novas realizações.

É claro que essa consciencitização resultou de experiências anteriores, nas quais a desunião provocou perdas até agora não reparadas. O Nação Nagô, mencionado por Alessandra, o grande cortejo de Maracatu que reuniu vários grupos por anos consecutivos no início dos anos 2000, é lembrado hoje como uma iniciativa tragicamente desfacelada pela competição que em um dado momento começou a ocorrer entre os grupos participantes.

Dentre os mecanismos de aproximação estão os próprios pontos de intersecção que constroem essa coesa malha social: festas, debates, encontros, manifestações, apresentações, e toda a sorte de eventos nos quais a presença de muitos é imprescindível para seu próprio acontecimento. A ciência de que um grande evento pode ser prejudicado pela ausência de um determinado grupo ou de algumas pessoas é muitas vezes a grande mobilizadora dos convites e suas aceitações, como se acima de qualquer desavença houvesse uma “causa maior”. Foi dessa maneira que já ouvi participantes de grupos convidados a fazer parte de eventos promovidos por outro, com o qual nutrem atritos, justificarem sua participação. Eventos diretamente relacionados à visibilidade das causas negras são, nesta lógica, o terreno privilegiado das reconciliações “só vamos lá por causa da importância do evento” é frase recorrente.

O senso de pertencimento a esses grupos é também um forte mecanismo de reconciliação; não se trata de comunidades de braços abertos a esperar o retorno daqueles que descumpriram suas regras, conquanto se redimam e retornem de joelhos. Na maior parte das vezes, esses retornos não acontecem. Todavia, o sentimento de pertença opera atenuando ou até mesmo dissolvendo o mal-estar causando pelo compartilhamento de espaços entre aqueles que se desentenderam no passado.

Numa festa junina promovida em 2007, na sede da Capoeira Coquinho Baiano, reuniam-se vários grupos culturais, dentre eles, o Urucungos e o Jongo Dito Ribeiro. Essa era uma época em que algumas pessoas, descontentes com a orientação não espiritualizada

em relação à música, deixavam o Urucungos para se juntar ao Dito Ribeiro. Embora eu não saiba de nenhum desentendimento explícito relacionado a essas saídas, estas eram críticas comentadas e ecoadas; tanto as pessoas que haviam migrado de um grupo para o outro quanto suas razões eram bem conhecidas. Naquela noite, o Urucungos foi um dos primeiros grupos a se apresentar, e, como sempre, convidava a plateia a fazer parte de suas performances. Do meu lugar no meio do coeso bloco humano que se juntava para dançar o samba de bumbo, via na plateia rostos ansiosos e receosos para entrar no seu vai-e-vem entre alguns participantes do Dito Ribeiro. Entretanto, eu não era a única a observar o olhar hesitante daqueles que haviam desferido críticas, mas agora se sentiam impulsionados a participar – aqueles olhares também haviam sido captados por algumas senhoras do Urucungos. Acenando com doçura, elas chamavam aquelas pessoas de volta, que assim, com permissão concedida, juntavam-se à dança alegre conduzida pelo bumbo, abraçando-se aos velhos amigos. “Você nunca deixa de ser um Urucungo”, diziam as pessoas umas às outras.

Logicamente, não estamos diante de um campo em que o perdão e cordialidade imperam em todos os casos. Entretanto, o episódio narrado acima, a exemplo de inúmeros outros ocorrendo cotidianamente, nos mostra uma rede social fortemente equipada para remendar seus laços de sustentação continuamente, mobilizando-se poderosamente no cenário campineiro. Não por acaso, a ação de ocupação da Fazenda Roseira, descrita no quinto capítulo, foi tão efetiva. Não por acaso, o Nação Nagô citado por Alessandra chegou a existir, apesar de sua dissolução em poucos anos.

Finalmente, destaca-se na fala de Alessandra a apropriação de uma consciência do “ser negro”, que implicou a revisão de uma série de aspectos em sua vida. Desde assumir-se corporeamente enquanto negra até incorporar a indignação diante das formas de discriminação e segregação da população negra no Brasil; Alessandra se apropriou radicalmente de uma mudança em sua orientação de vida, assim como a maioria dos participantes e formadores desses grupos culturais. Retroalimentado pelos laços comunitários criados entre esses grupos, esse sentimento pode ser descrito como o “empoderamento”: uma ação coletiva desenvolvida pelos indivíduos quando participam de espaços privilegiados de decisões, de consciência social dos direitos sociais, envolvendo

diretamente seus corpos e suas capacidades corpóreas²⁴². Ultrapassando a tomada de iniciativa individual e superando situações particulares, essa consciência é o que, para o autor, atinge a compreensão de teias complexas de relações sociais que informam contextos mais abrangentes. Operando tanto na aquisição da emancipação individual, quanto na apropriação de uma consciência coletiva, essa consciência reverte os sentimentos de rechaço e desmoralização experimentados pelos seguimentos sociais excluídos.

6.6 O Valor da Ancestralidade

Ao final de 2010, eu me encontrava numa mesa de debates na qual também estava TC da Casa de Cultura Tainã²⁴³. Como palestrantes dessa mesa, falávamos sobre “memória” para alunos de história e demais interessados na universidade. Falei logo antes de TC sobre o papel do corpo no processo de inscrição da memória, reflexão que também fundamenta esta tese²⁴⁴. Quando chegou sua vez de falar, TC se dirigiu publicamente a mim, antes de iniciar sua fala:

Filha, eu concordo que muito da memória da gente esteja e dos nossos antepassados esteja no corpo, mas você não pode jamais esquecer da ancestralidade. É ela que me faz que eu sou.

Ancestralidade, tempos imemoriais, raízes. Na camiseta vestida pelos jongueiros do Dito Ribeiro, lemos a inscrição:

Nunca é tarde para voltarmos atrás e buscarmos nossas raízes.

Relembrando-nos das atuais tendências de valorização cultural no Brasil e no mundo, vemos que ligações com um passado distante se tornaram elementos críticos para o reconhecimento de culturas expressivas como patrimônio imaterial humano, dentro de uma perspectiva de exaltação da diversidade. A conjuntura em que os grupos de Campinas se inserem nos últimos anos, também vivenciada por comunidades e grupos culturais em todo

²⁴² Ver: Rúbio, 2008.

²⁴³ O evento era a Semana de História da PUC de Campinas.

²⁴⁴ Ver o capítulo 3.

o país, é marcada por uma orientação inédita no que diz respeito à valorização da cultura popular brasileira. Partindo diretamente do Ministério da Cultura, desde 2004, incentivos e fomentos passaram a ter como alvo iniciativas culturais pré-existentes, renegando-se então a ideia de um Estado provedor de cultura que possivelmente culminaria na imposição de programas e atividades culturais para a população, modelo aliás muito mais comum em gestões culturais públicas.

Como afirmou o então secretário de Programas e Projetos Culturais do Ministério da cultura, Célio Turino, “O caminho comumente trilhado pelos poderes públicos na elaboração e execução de suas políticas tem sido o de reforçar uma estrutura fortemente institucionalizada e hierarquizada, pesada na forma de gestão e controle. O alto grau de generalidade, compartimentalização e dirigismo destes procedimentos reduz, ou enquadra, as especificidades dos diferentes sujeitos a um modelo único. Direitos são transformados em dívidas a perpetuarem a relação de poder estabelecida nos diálogos entre Estado e sociedade” .

Uma das mais expressivas ações iniciais dessa gestão foi a criação do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania “Cultura Viva”, em 2004, baseado num modelo de construção bastante flexível e orgânico, no qual comunidades de cultura brasileiras passaram a contar com um plano de incentivos menos preocupado com suas estruturas – materiais, financeiras, organizacionais ou relativas à formação de seus participantes – e mais interessadas no fluxo, na permanência e na continuidade de suas ações. Apresentando-se como uma teia entrelaçadora de ações culturais já desenvolvidas por diversos atores sociais, o programa passou a contemplar financeiramente “Pontos de Cultura” através de editais que selecionavam projetos, ações e históricos de grupos pré-formados, englobando comunidades tradicionais, companhias de teatro, dança, escolas de arte, centros culturais, dentre outros. Assim, apresentando projetos de extensão da cultura para a comunidade em seu entorno, grupos diversos poderiam candidatar-se a pontos de cultura e, uma vez selecionados, passavam a contar com o auxílio do governo para continuar suas ações .

Esses pontos, entretanto, não foram projetados para trabalharem isolados. Cada um deles é um ponto numa extensa trama, chamada propositalmente de “Teia Cultural”, que se alarga em esferas municipais, estaduais, regionais e nacionais. Reforçada por encontros, estímulos a ações em parcerias e por mecanismos de informação – fortemente

representados pelo uso da internet – estabelecido entre eles os Pontos de cultura são envolvidos em uma ideia de rede que potencializa a articulação entre as diferentes formas de organização comunitária e do movimento social, e dessas com o poder público, respeitando-se assim autonomias e diversidades de expressões.

Na esteira do programa Cultura Viva vieram outros tantos, que têm mobilizado o campo cultural em todo o país²⁴⁵. Os desdobramentos e continuidades do contexto atual só poderão ser avaliados dentro de alguns anos. Entretanto, já é possível perceber o grau de mobilização que as recentes políticas culturais têm causado tomando como amostra o universo desta pesquisa. Grupos e associações com mais de vinte anos de existência como o Urucungos ou a Casa Tainã experimentam agora possibilidades antes inexistentes ou de difícil acesso. Outros mais novos como o Jongo Dito Ribeiro ou o Maracatucá foram criados em meio a estas transformações no panorama da cultura, o que certamente influenciou a criação de seus modelos organizacionais. Através das adaptações ocorridas em cada um desses grupos é possível fazer uma leitura de suas dinâmicas e operacionalizações, abrindo caminhos para o entendimento de suas histórias desde o momento de suas fundações até os dias atuais. Essas histórias, por conseguinte, foram moldadas pela relação de cada grupo com seus espaços, reflexivamente transformados por suas presenças e agências.

É possível que essa relação com o passado já fosse pensada há muito tempo nos fóruns de debates que se tornaram os grupos culturais campineiros. Contudo, os esforços efetivos em direção ao conhecimento e apropriação desse passado, dessas “raízes”, tornam-se mais evidentes a partir do ano 2000. Relembrando o contexto afro-cultural campineiro, temos a performance dos Sambas de Bumbo já inseridas ao repertório do Urucungos e a formação do Nação Tainã, um grupo de pesquisa voltado para o conhecimento de expressões culturais do Sudeste, de São Paulo e mais especificamente da cidade de Campinas. Vemos então o movimento de Alessandra Ribeiro pelo Urucungos e pela casa de Cultura Tainã, onde se torna uma importante agente.

Como ela mesma nos conta, foi no Urucungos que tomou contato com Jongs. As

²⁴⁵ Hoje, os incentivos do ministério contemplam iniciativas em artes cênicas, artes visuais, música, cultura digital, literatura, monumentos e patrimônios e museus. Há também programas de incentivo a gestão orçamentária participativa nos municípios e economia da cultura. No que tange à cultura popular e ao chamado “patrimônio imaterial”, o ministério tem dedicado linhas de fomento à promoção da cultura indígena e afro-brasileira, bem como premiado “mestres do saber” em todo o Brasil.

danças estilizadas do Urucungos trouxeram-lhe informações sobre uma expressão do sudeste Brasileiro, despertando-lhe o ensejo de se aprofundar. Em seguida, o grupo de pesquisa na Casa Tainã tem contato com Daniel Reverendo, do Centro Cultural Cachuera! de São Paulo. É nesse momento que Alessandra, Flávio, Robson e tantas outras pessoas começam a experimentar o jongo, como uma experiência diferente dos ensaios do Urucungos, que envolvia agora espiritualidade e tangia a questão da ancestralidade.

A ancestralidade é um tema crítico no âmbito dos grupos de cultura popular de Campinas. O aspecto para o qual venho chamar a atenção no entanto é que, se até aquele momento a questão da ancestralidade se associava às diversas expressões culturais negras de que se tinha notícia na cidade, provindas de outros cantos do Brasil e afora, agora, essa ancestralidade tomava corpo na cidade e Campinas. Com o passar dos anos e com o fortalecimento do Jongo na cidade, sua relação com Dito Ribeiro, que teria morado na cidade de Campinas e disseminado essa prática, passa a ter grande peso. Não creio que seria exagero dizer que foi o Jongo Dito Ribeiro quem levou a comunidade negra campineira a voltar os olhos sobre si mesma, buscando relações com ancestrais escravizados. Esse interesse começa a ser despertado na própria criação da comunidade e mais tarde se solidifica com as promoções anuais da “Feijoada das Marias”, com o “Arraiá Afro-Julino”, e mais recentemente com o projeto “Duas Marias e uma Edite”, descritos no capítulo anterior.

O movimento iniciado por esse grupo teve impacto direto nas performances e relações com o passado construídas pelos demais. O próprio Urucungos, que já performava o Samba de Bumbo havia praticamente uma década, muda sua relação com a manifestação. A partir de 2008, forma o Ponto de Cultura “Nos Caminhos de São Paulo”, no qual as experiências do grupo com as expressões rurais negras do estado de São Paulo se tornam o tema central de diversas atividades desenvolvidas, como apresentações de teatro e dança, oficinas de dança, teatro, artesanato e informática para os moradores da região do Campo Grande, onde o ponto tem sua sede além de pesquisas sobre essas expressões.

Na apresentação dos objetivos do projeto desse Ponto de Cultura, lemos:

Desenvolver na região do Campo Grande, em Campinas-SP oficinas culturais e de espetáculos artísticos dos Sambas Rurais Paulista, principalmente do Samba de Bumbo e do Samba Lenço, utilizando as danças, as artes cênicas e as músicas

ligadas a essas manifestações para integrar as pessoas dessa região, fornecendo instrumental para que elas interajam colaborativamente, divulgando, produzindo e reproduzindo manifestações culturais relacionadas às suas raízes e às das suas comunidades. Formar agentes multiplicadores deste projeto através de ações articuladas e continuadas nas áreas da cultura digital, meio ambiente e sabedoria popular para o desenvolvimento sustentável e, servir de ponto de contato da população local, enfatizando as ações educativas e populares.

E definindo o Samba Lenço e o Samba de Bumbo:

... Samba de Bumbo Campineiro, que é uma manifestação típica do interior do estado de São Paulo, onde é conhecido também como Samba de Roda ou Samba Antigo. Ele surgiu nas áreas rurais do oeste paulista na metade do sec. XIX, pelos afros descendentes da região e aos poucos migrou para o perímetro urbano das cidades, onde tornou-se fonte de referência para outras manifestações populares como: a música caipira de raiz e os sambas dos blocos e agremiações carnavalescas do estado.

Já em 2009 alguns participantes são contemplados com um prêmio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo para “promoção e continuidade de culturas tradicionais”, para colocar em prática o projeto “As Matriarcas do Samba de Bumbo”. Através deste projeto, foram realizadas diversas entrevistas com as senhoras mais velhas frequentadoras dos grupos de cultura da atualidade e também suas conhecidas, nos quais descreviam seu contato com os festejos em torno dessa manifestação em sua infância e juventude. A partir desse material, foi montado um espetáculo de Samba de Bumbo no qual essas senhoras eram as performers, e que incluía dança, dramatização e depoimentos. As entrevistas resultaram também em um vídeo, que hoje tem sido distribuído em escolas.

Em conjunto, essas atividades todas têm mobilizado dezenas de cidadãos campineiros negros idosos, levando-os a narrar suas histórias de vida em entrevistas e encontros cada vez mais populares na cidade. Jovens e idosos voltam seus olhos para a ancestralidade de maneira inédita, localizando-a no espaço de Campinas e buscando suas relações através do tempo.

6.7 O Valor da Negritude

Jongos, Maracatus, Sambas de Bumbo, Lundus, Cocos, Afoxés, dentre tantas outras expressões reconhecidas como legados musicais afro-brasileiros. Ainda que a etnografia tenha nos levado a encontrar propostas performáticas bastante diferenciadas entre os grupos da cidade, existem certos limites que demarcam a fronteira do que é considerado tradição popular negra, dentro da qual todas essas performances se encaixam, formando uma “paisagem sonora” (SCHAFER, 1994). Características comuns às performances musicais desses grupos são a experiência comunitária, a oralidade, o conteúdo das letras de suas canções, instrumentações e a atribuição da ancestralidade aos repertórios. Não é nossa proposta dar conta de uma arqueologia musical aqui, mas perceber que os laços das comunidades atuais com o passado são produzidos hoje, através da seleção e recriação de elementos da memória e de traços culturais que servem como os sinais externos reconhecidos como expressões da ancestralidade negra. Todos esses aspectos se fundem numa identificação²⁴⁶ com a cultura escrava, gerando assim um viés étnico que nos remete à criação de uma cultura popular negra.

Isto também não significa dizer que todos os grupos sejam compostos apenas por negros e nem mesmo que todos os seus participantes se identifiquem como negros. Estamos na verdade diante de um repertório de performances que busca identificação com a história dos negros no país. Ao aderir a qualquer um desses grupos, o participante está, de alguma forma, dando suporte não só a uma identidade mas também a uma causa social. Vejamos quais características seriam estas.

As letras de suas composições invariavelmente remetem à história dos negros no Brasil, passando pelo momento em que foram trazidos do continente africano, desembocando no cotidiano rural dos tempos de escravidão e refletindo também o período posterior à libertação, no qual tanto no meio urbano quanto rural eram muitas vezes vistos como gente perigosa, que se reunia nos terreiros para fazer macumba (IANNI, 1988). Há

²⁴⁶ Ver capítulo 3.

também, nesses versos, reflexões sobre as condições atuais nos negros no país, especialmente observáveis nos cantos improvisados.

A instrumentação é, de uma maneira geral, constituída unicamente de percussão, outro aspecto que merece nossa atenção porque, além de os tambores serem compreendidos como os únicos instrumentos disponíveis na época escravista, remetendo a uma ideia de ancestralidade (STASI, 2004), o batuque parece ser consensualmente aceito como a sonoridade popular afro-brasileira por excelência, tanto no imaginário desses grupos, quanto no imaginário nacional. (PARANHOS, 2003; MOURA 1983). O aspecto da ancestralidade também é atribuído a esses repertórios por serem esses ritmos considerados predecessores dos estilos musicais brasileiros conhecidos atualmente e especialmente por serem transmitidos mediante a experiência aural/oral.

Por fim, empenham-se numa evidente operação combativa da chamada cultura de massa, apresentando seus fazeres como um antídoto cultural. Não raro é possível presenciar, em atividades desses grupos, a preocupação com a possível comercialização de seus repertórios, a exemplo do que ocorreu com outros estilos musicais como o axé, o forró, o pagode ou com a capoeira, que se difundiu em academias de ginástica como forma de exercício para o corpo em várias partes do país. O temor que sentem se expressa em conversas informais, reuniões, fóruns de debate pela internet e até mesmo em letras de música.

A diferenciação entre a massificação de seus repertórios e a ação inclusiva é matéria frequentemente auferida em suas várias esferas de comunicação. Se por um lado é possível pensar que a gravação e venda em massa de seus repertórios atingiriam mais pessoas, por outro não chegaria a seus ouvidos pela via dos relacionamentos interpessoais, à qual atribuem muito valor. A via comercial é considerada alienante, pois diferentemente de um ensaio onde se explica o porquê de um Maracatu, ou de um Afoxé, dissemina apenas um ritmo dançante, que pode ser utilizado com qualquer outra finalidade que não a cultivada no seio desses grupos.

Já sabemos que a via privilegiada para a continuidade de suas atividades é, em última análise, a performance: é durante um ensaio que se ensina a um membro novo como deve cantar, dançar ou batucar; é por meio da visita a outras comunidades, durante seus ensaios ou oficinas, que se aprende uma nova música; é participando de festivais de cultura popular

que se compartilham os repertórios e é apresentando-se em escolas, quermesses ou festivais populares que se leva a cultura popular e seu significado ao público. Enfim, é por meio das experiências presenciais e performáticas que esse fazer musical adquire significado, sem o qual se pode tudo, menos cultura popular.

Essas características nos apontam um investimento na identidade étnica. Analisando-se a diversidade de músicas já produzidas no Brasil é fácil perceber que há uma abundância de canções que remetem ao mundo rural, ou exaltam os negros, ou têm o batuque como instrumentação única ou principal. Os grupos de cultura popular, no entanto, rejeitaram a música sertaneja, axé ou o pagode como parte de seus repertórios. Antes, retêm para si aquilo que os diferencia dos produtos sonoros da indústria cultural ou de uma identidade nacional mais ampla, distinguindo-se, por exemplo, de escolas de samba.

Percebemos na escolha desses repertórios a busca por manifestações culturais daquilo que Zilá Bernard teria chamado de “negritude”:

Em seus primórdios, o desejo de reagir contra a assimilação está na base da negritude. A tendência dos povos negros colonizados, tanto na África quanto nas Antilhas, de assimilar a cultura europeia, alienando-se dos valores da cultura africana, originou a contrapartida da negritude que traz em seu bojo a vontade de encontrar uma identidade perdida (1984:16).

Essa negritude está presente nos repertórios do nordeste do Brasil, como o Coco, o Samba de Roda, as Cirandas e o Maracatu; ela está nas paredes da casa de cultura Tainã, nas grandes máscaras africanas suspensas no hall de entrada, nos tambores que decoram toda a casa e que sempre ressoam em aulas, oficinas e apresentações, no trânsito de mestres africanos, jamaicanos, nordestinos, cariocas, mineiros, que por ali passam. Essa negritude almejada também estava no Teatro Evolução e no Afoxé Ilê Ogum que antecederam os grupos culturais do presente. Formas expressivas que remetessem a uma africanidade imaginada foram sendo buscadas e ensaiadas nesses eficientes fóruns coletivos, até que se percebesse que juntamente com a manutenção dessas práticas, seria possível uma pesquisa local, de uma “negritude campineira”, ou ao menos pertinente ao interior do estado de São Paulo, à qual passou-se então a buscar.

7. Para (além de) folclóricos²⁴⁷: noções de autenticidade entre os grupos culturais de Campinas

Há entre os estudiosos de movimentos de cultura popular aqueles que acreditam que os recriadores, ou os chamados movimentos parafolclóricos, se beneficiam da apropriação das tradições de comunidades tradicionais²⁴⁸. De acordo com tal visão, esses grupos de performance estariam colhendo seus repertórios junto a comunidades fechadas como quilombos, bairros negros ou rurais conhecidos pela promoção de centenários festejos populares, grandes centros de candomblé, dentre outros agrupamentos em todo o Brasil. Em um segundo momento, os tais parafolclóricos estariam limando esses repertórios, ou seja, corrigindo possíveis desafinações, compondo arranjos, produzindo belos figurinos, ou modificando instrumentos, com a intenção de espetacularizá-los e torná-los comercialmente mais atrativos. Finalmente, estariam lucrando com apresentações, gravações de CDs e DVDs, dentre outras mídias, utilizando-se dos repertórios daquelas comunidades tradicionais que jamais tiveram ou terão tal reconhecimento ou lucros. É claro que esses estudos se pautaram em situações reais, que de algum modo acionaram e difundiram um sentimento acadêmico protecionista em relação às chamadas comunidades tradicionais.

No universo afro-cultural campineiro, todos os grupos recriaram ou ainda recriam os tais repertórios tradicionais e, num primeiro momento, poderiam ser simplesmente classificados como parafolclóricos²⁴⁹. Contudo, essas experiências de recriação ou (re)tradicionalização nos mostram desdobramentos muito diferentes dos citados anteriormente e certamente não poderiam ser analisados sob a mesma ótica. A ideia de que não são tradicionais pode incomodar a alguns desses grupos como uma pedra no sapato em certas situações, especialmente porque esse debate está presente nos fóruns internos de cada grupo e, muitas vezes, também na crítica dos ex-integrantes ou daqueles que os acompanham de perto, incluindo-se aí pesquisadores, imprensa e plateias. Mas vejamos como transcorrem esses debates em cada um dos grupos, começando pelo modo como se

²⁴⁷ Devo este termo a Maria Cristina Bueno, criadora dos grupos Caixeiras da Guia e Caixeiras das Nascentes, a quem tive a oportunidade de conhecer durante o curso “Antropologia do Som” que ministrei no Instituto de Artes.

²⁴⁸ Ver: Carvalho, 2004; Ribeiro, 2007; Falcão, 2001; Litwinczik, 2003; Souza, 2006, dentre outros.

²⁴⁹ Os termos “folclórico”, “parafolclórico”, “tradicional” são recorrentes entre as pessoas que compõem o universo dos grupos de cultura campineiros, e por esta razão os utilizarei como categorias êmicas, para colocar o leitor a par de suas discussões.

apropriaram de seus repertórios.

Os capítulos anteriores descreveram as vias pelas quais o repertório de cada grupo foi transmitido. No caso do Urucungos, o ponto de partida foram as oficinas de Raquel Trindade, que por sua vez adquiriu seus conhecimentos junto aos pais e ao contexto cultural em que sua família se inseria. A coleta de material tradicional, neste caso, teria sido inicialmente feita por Margarida Trindade, “espetacularizada” pelo casal Solano e Margarida, e assim transmitida a Raquel, que na década de 1980 repassou o resultado desse processo o grupo Urucungos. Ainda assim, Raquel é reconhecida como uma folclorista, detentora de saberes tradicionais, mesmo sendo essa história conhecida. Solano Trindade é tido como um incontestável baluarte da tradição, ainda que se saiba ter sido ele o autor das adaptações desses repertórios para o Teatro Popular Brasileiro a partir de 1945 (DOUXAMI, 2001).

O conhecido lema de Solano Trindade “Pesquisar na fonte e devolver ao povo em forma de arte” desconstrói a ideia de usurpação, uma vez que encontra na via do espetáculo a possibilidade de disseminação de um legado que em sua visão deveria ser transmitido ao povo exatamente por pertencer ao povo (SOUZA, 2004; DOUXAMI, 2001). As inúmeras iniciativas de Raquel Trindade, ensinando e formando grupos culturais afro-brasileiros, e principalmente insistindo na participação de alunos negros em suas oficinas, a exemplo de sua passagem pela Unicamp, reforçam a ideia de uma divulgação intencional dessas expressões culturais, que atinge êxito máximo quando alcança públicos ou alunos negros, considerados, nesta lógica, como aqueles a quem esse legado pertence.

Já no caso do Jongo Dito Ribeiro, outras contraposições são feitas à ideia de apropriação indevida de uma expressão cultural tradicional. Voltando aos tempos iniciais do Jongo Dito Ribeiro, nos deparamos com festas e reuniões na Casa de Cultura Tainã e na casa de Alessandra, onde pontos de jongo conhecidos começaram a ser cantados mediante rodas improvisadas – momento no qual alguns membros fundadores dessa comunidade diziam estar “brincando de jongo”. Nesses ensaios para uma comunidade devir, contavam com o repertório que cada presente conhecia, em suas próprias experiências de vida, visitando comunidades quilombolas, centros culturais de referência negra, e havia também pessoas de passagem, já familiares com a manifestação, como Daniel Reverendo do Centro Caxuera de São Paulo. Além disso, já naquela época havia material fonográfico disponível,

como as inúmeras produções do Centro Caxuera, o CD produzido pelo Jongo da Serrinha, do Rio de Janeiro, ou álbuns como o “Batuques do Sudeste”, lançado pelo SESC. Pergunto-me se a “brincadeira”, que acabou abrindo portas para a criação da comunidade Jongo Dito Ribeiro seria possível sem a utilização desse repertório. Não apenas esse legado conhecido e compartilhado nos encontros formou rodas, fez gente dançar e cantar e se unir em torno de um comprometimento maior, como também foi apropriado, num processo legitimado também pela via espiritual:

Alessandra – E foi uma Roda que foi um monte de gente... e que quando eles cantaram aquele ponto lá: “lábios lâminas... lábios lâminas...” que fala: “o negro Dito, o negro grita o rei”... ele entrou diferente. Naquele dia, naquele momento ele entrou diferente. Eu lembro que eu chorei muito, eu fiquei muito mexida. Eu não sei explicar, eu tinha a impressão... que eu tava sendo extremamente perturbada espiritualmente.

Érica – Você chegou em algum momento a desamarrar esse ponto?

Alessandra – É... mas eu acho que ele não é um ponto que amarra... Nesse sentido que... eu acho que ele é um ponto que liberta. Porque, através dele a minha família se encontrou oficialmente²⁵⁰.

Este ponto hoje é emblemático da comunidade Jongo Dito Ribeiro por ter marcado a experiência de Alessandra e fundamentado o princípio existencial dessa comunidade. Não foi criado por eles e, de acordo com esta lógica, isto não seria necessário para que se tornasse parte de seu repertório, pois o referido ponto mediou o encontro entre uma experiência individual e uma aceitação coletiva. “Nego Dito”, que não era exatamente Dito Ribeiro, passou a simbolizá-lo como ancestral comum a todos os jogueiros:

Alessandra – Ó esse “Dito negro, Dito, Dito rei”... é um ponto do Daniel Reverendo. Não é um ponto da Comunidade de Jongo Dito Ribeiro. E é simbólico pra gente, porque eu acho que é esse ponto que fez a gente se reencontrar. Eu penso no meu avô quando eu canto “negro Dito, negro Dito rei”. É pra ele que eu canto.

²⁵⁰ Ver anexo XXIV.

Érica – E você sabe quem fez esse ponto, digo, pra quem o Daniel canta?

Alessandra – Nem imagino.

Assim também ocorreu com muitos outros pontos, sendo hoje, para os membros mais novos, difícil distinguir quais teriam sido criados pelo Jongo Dito Ribeiro e quais teriam sido incorporados ao seu repertório. Em tempo, posto que muitos pontos de Jongs são criados mediante a formação da roda, sua autoria é reconhecida naquele exato momento em que são cantados pela primeira vez. Com o passar do tempo, entretanto, é comum que o criador do ponto seja esquecido; o ponto passa a ser visto como criação da comunidade, não havendo – ao menos até o ponto em que pude presenciar – nenhum conflito entre quem o compôs e os demais.

Também contrariando a ideia de usurpação de legados tradicionais, podemos observar práticas dos encontros anuais de jogueiros²⁵¹, nos quais cada comunidade canta somente

²⁵¹ Em seu trabalho de conclusão de curso, Alessandra Ribeiro (2008) nos oferece a relação completa desses encontros, iniciados em 1996 sob um projeto intitulado “Encontro de Jogueiros”, proposto pelo professor Hélio Machado, da Universidade Federal Fluminense “...com o objetivo de proporcionar, aos praticantes de jongo, a sua reunião para que dessa forma discutissem seus problemas e necessidades. O professor Hélio queria aproveitar o espaço do campus da universidade, que tinha planos de ampliação pelo interior do Estado de Rio de Janeiro e demais localidades onde o jongo ainda era presente. Assim, os Encontros se iniciariam, tendo como referência lugares que tinham a manifestação do jongo e que possibilitavam um apoio da universidade.” (2008:49)

Assim, relata Ribeiro, até 2007:

“Primeiro Encontro (1996) – no Campelo, localidade onde grupos de predominância negra praticam o Jongo / Caxambu, Mineiro – Pau e Folia de Reis”.

“Segundo Encontro (1997) – praça principal de Miracema / RJ”.

“Terceiro Encontro (1998) – à beira-rio em Santo Antonio de Pádua, às margens do rio Pomba, maior afluente do Paraíba do Sul”.

“Quarto Encontro (1999) – Arcos da Lapa, no Rio de Janeiro”.

“Quinto Encontro (2000) – Angra dos Reis, cidade que têm jogueiros e campus da Universidade Fluminense Federal”.

“Sexto Encontro (2001) – Valença/RJ, para apoiar a comunidade do quilombo São José, na luta política pela posse de terra”.

“Sétimo Encontro (2002) – Pinheiral, que também possui uma unidade da UFF e mesmo contexto regional cultural”.

“Oitavo Encontro (2003) – cidade paulista de Guaratinguetá”.

“Nono Encontro (2004) - Fundação Progresso, Arcos da Lapa no Rio de Janeiro”.

“Décimo Encontro (2005) – Santo Antonio de Pádua, à beira do rio Pomba, em homenagem ao Prof. Hélio Machado de Castro, que se encontrava adoecido”.

“No Décimo Primeiro Encontro foi lançado o CD - Jongs do Brasil, gravado no ano anterior, pelo patrocínio Natura, e o “batizado” da comunidade Quilombolas do Tamandaré – Guaratinguetá / SP, pela Tia Maria, jogueira velha, do jongo da Serrinha / RJ”.

“Em 2007, não houve encontro, por conta da ausência de patrocínio decorrente da greve na Petrobrás, fato que gerou a desmobilização das comunidades”.

os pontos que criou. Ao longo de sua trajetória, o Jongo Dito Ribeiro estabeleceu parcerias com comunidades jogueiras mais antigas no Rio de Janeiro, em Minas Gerais e em algumas cidades no estado de São Paulo. A restrição ao canto de pontos de outras comunidades nos revela justamente a recorrência dessa prática entre comunidades jogueiras.

Finalmente, analisado o caso do Maracatucá, nos deparamos com um grupo majoritariamente universitário e “branco”, no qual a prática musical está mais ligada ao prazer da atividade em grupo e à busca pelo conhecimento de repertórios expressivos brasileiros. À primeira vista, seriam os parafolclóricos propriamente ditos, afinal, ao contrário dos outros grupos, a realidade social da maioria de seus integrantes difere muito das comunidades “tradicionais” das quais “extraem” seus repertórios. Ao fato de fazerem parte de extratos sociais médios e altos, e de ainda comporem um seleto grupo de alunos de universidade pública, soma-se à maneira como lidam com seu repertório na prática: ensaios sistematizados, intolerância às imperfeições de uma execução, performances povoadas pelo receio de errar.

Há contudo uma relação permanente com pelo menos dois mestres de nações do Recife: Shacon Vianna, mestre da Nação Porto Rico, e Joana D’arc, mestra da Nação Encanto do Pina. Ambos visitam Campinas periodicamente, ministrando oficinas específicas para os integrantes do grupo²⁵², às quais pagam com recursos obtidos em apresentações²⁵³. O trânsito desses mestres, tanto para Campinas quanto para outros espaços culturais no estado, indica que a divulgação dos maracatus do Recife não é apenas resultado da iniciativa dos grupos parafolclóricos, mas engendrada também pelos próprios mestres “tradicionais”. Não há, portanto, uma salvaguarda no sentido de tornar esses repertórios inacessíveis; pelo contrário, são os próprios mestres a ensiná-los, não apenas no

²⁵² Vale ressaltar que a organização desses encontros é normalmente encabeçada por Glória Cunha, que, além de hospedar os mestres em sua casa e manter contato direto com eles ficando assim a par de suas agendas, acabou estabelecendo um forte vínculo afetivo, tendo sido até mesmo convidada para passar uma temporada na favela do Pina, onde reside boa parte dos integrantes da Nação Porto Rico, para participar dos ensaios para o carnaval de 2010. Esta experiência tornou reconhecidos seus conhecimentos sobre a Nação Porto Rico dentro do Maracatucá.

²⁵³ Essas oficinas ocorrem em geral quando os mestres recebem convites para se apresentar ou para ministrarem oficinas em instituições culturais bem estruturadas no estado de São Paulo (ex. Sesc, Itaú Cultural, Espaço Banco do Brasil, etc...). As oficinas em Campinas, ao menos as acompanhei até agora, foram arranjos para aproveitar suas vindas ao estado de São Paulo, interessantes pela redução de custos com passagens, já bancadas por aquelas instituições.

estado de São Paulo, mas também alhures no país – e mesmo no exterior.

A própria relação com os mestres perpetua o ideal de fidelidade ao “autêntico” objetivado pelo grupo: em suas oficinas os mestres ensinam como o repertório de maracatus de suas nações deve ser executado. Pontuam onde cabe o improviso e onde não pode haver novas criações; em outras palavras, os mestres ensinam como tocar o “autêntico” maracatu, tornando insólita a ideia de que esses repertórios estariam sendo usurpados.

Vale ressaltar também que o envolvimento do grupo Maracatucá com as nações recifenses não se limita à transmissão de repertórios, tendo se estendido para contribuições materiais. Um episódio recente foi a campanha que fizeram para levantar fundos para a reconstrução de moradias no Pina, atingidas por um incêndio em abril de 2010. Através da rifa de uma alfaia, construída por Valdomiro Waciro Katsuyoshi Emori, o Toshio, membro do grupo, conseguiram juntar uma significativa quantidade de dinheiro para o auxílio daquela comunidade.

Nas apropriações de repertórios desses grupos, vemos dinâmicas que desconstruem o paradigma de autenticidade embutido no modelo comparativo que contrapõe tradicionais e parafolclóricos. Diante da insuficiência desse modelo, somos levados a considerar outros elementos e dispositivos para a criação da autenticidade nesse âmbito cultural. De fato, são as relações entre os grupos estudados nos oferecem pistas para a identificação de aspectos que demarcam os limites do autêntico no âmbito afro-cultural campineiro e que podem se aplicar a outros contextos onde se fazem presentes processos de (re)tradicionalização. Nas relações entre esses grupos as comparações acabam sendo inevitáveis, oferecendo-nos indícios interessantes. As opiniões a respeito de quem é e quem não é tradicional variam evidenciando um campo não linear, complexo e contraditório. A etnografia desses grupos evidencia três pilares sobre os quais se constrói a noção de autenticidade: o tempo, o corpo e a incorporação da performance, que discutirei detalhadamente a seguir.

7.1 O Tempo e a experiência de vida

São os sacerdotes que têm a noção do valor do tempo; é o tempo que amadurece o conhecimento das coisas; o ocidental tudo quer saber desde o primeiro instante, eis por que, no fundo, nada compreende.
(BASTIDE, 1978, p. 12).

Sedimentando narrativas, evidenciando hierarquias e muitas vezes despertando um sentimento nostálgico em relação ao passado, o tempo constrói sistemas lógicos e simbólicos tacitamente aceitos no campo das recriações de legados afro-brasileiros de Campinas. Voltando ao caso da formação do repertório de Raquel Trindade, percebemos que o reconhecido tradicional é concomitantemente tido como espetacular, e nem por isto deixa de ser considerado tradicional. O passar do tempo parece ter efetivamente contribuído para o reconhecimento de sua autenticidade. Mas este não é o único caso em que o tempo aparece como um dos elementos legitimadores da tradição. Na visão de alguns participantes de grupos mais recentes de Campinas, o Urucungos é um exemplo de instituição tradicional, por figurar entre os mais antigos, ainda que o próprio grupo sempre tenha se declarado parafolclórico.

Se no caso do Urucungos o tempo acabou sendo um aliado na construção de uma aura de tradição em torno de suas dinâmicas e performances, para o Jongo Dito Ribeiro, formado no início da década de 2000, esse processo teve de recorrer a outras vias, dado o curto tempo de sua existência. A afirmação da autenticidade do Jongo foi possivelmente uma demanda muito maior em comparação à experiência do Urucungos, pois enquanto este último se assumia como um grupo performático encarregado apenas de transmitir um legado de cultura popular, o Jongo Dito Ribeiro necessitava se firmar como uma comunidade jogueira, isto é, para além da dimensão performática colocavam-se desafios ontológicos como a criação da vida em comunidade, a experiência da espiritualidade e a transcendência ritualística em seus processos de criação e continuidade. Em outras palavras, ser uma comunidade de jongo significava muito mais do que saber cantar e dançar jongs. A questão sobre se eram folclóricos ou parafolclóricos provocou muitos debates internos no grupo. Ao mesmo tempo em que assumiam o caráter de recriação de sua

iniciativa, rechaçavam a identificação como parafolclóricos por associar a esta a ideia de performance técnica artística.

A resolução que encontraram parece reverter o efeito do tempo, jogando os fundamentos existenciais do grupo para um plano extraterreno, como descreve Alessandra:

...eu não acho explicação pro o Jongo, sem ser através da ancestralidade. Porque esse conhecimento, na hora que foi preciso ele veio. Foi exatamente isso. Eu não sabia fazer ponto, no dia que foi necessário... que eu fui desafiada numa roda, eu soube fazê-lo. Eu não sabia... Porque isso nos remete à África... com esse peso sabe? Que faz a gente ver que a gente não surgiu do nada... que tem um atrás muito antigo...

Embora o reconhecimento por parte do Jongo do Tamandaré da cidade de Guaratinguetá, em 2003, possa ter contribuído para com o processo de construção da legitimidade do Jongo Dito Ribeiro, não é apenas a esse episódio que normalmente recorrem quando justificam validade de sua iniciativa, mas à concepção êmica de ancestralidade, profundamente ligada à história da família de Alessandra Ribeiro.

... meu tio comentou que meu avô fazia essa dança, e aí hoje eu percebo também que tem muita coisa pra eu descobrir ainda dessa dança que meu vô fazia. Porque a minha mãe era pequena, minha tia era pequena... meu tio na época bebia muito... ele lembra da festa... a festa que meu vô fazia de São Pedro, todo mundo lembra... a parte dos batuques que rolava com o Samba de Roda, Samba de Bumbo, é muito vivo na memória das pessoas... e essa roda de desafio.

A noção de tempo empregada aqui também se relaciona diretamente à experiência de vida. Além de construir noções de autenticidade, rege lógicas de aprendizagem submetendo-a ao reconhecimento e à confiança na capacidade daquele que viveu por mais tempo, e por conseguinte, sabe mais. Esta lógica entretanto nunca deixa de ser desafiada, especialmente porque esse campo concentra várias gerações, interesses e incessantes impulsos de recriação.

Um exemplo disto aconteceu no Urucungos, um ano depois de minha entrada.

Naquele momento os ensaios contavam com muitas pessoas, entre cinquenta e sessenta participantes, dentre os quais havia um grande número de jovens. Alguns deles assumiam importantes funções no grupo, conduzindo por vezes tanto dança quanto percussão. Acionavam também uma extensa rede social de amigos tornando o grupo popular entre universitários mais uma vez. Revendo meu próprio processo de entrada nesse grupo, me recordo que o convite partiu de duas amigas a quem havia conhecido no meio universitário. Isto não quer dizer que todos os jovens que ali chegavam fossem necessariamente universitários. Mas considerando o interesse que as tradições populares vêm despertando nesse segmento, deve-se ter em mente que passaram a fazer parte de um leque de opções culturais, não apenas em Campinas mas em várias cidades do Brasil²⁵⁴.

Bienalmente, o grupo realiza eleições para sua diretoria²⁵⁵. Na prática, porém, a responsabilidade pelas tarefas e decisões do Urucungos acabam sempre recaindo sobre um mesmo grupo reduzido de pessoas, que afinal empossam cargos porque de fato já executavam suas obrigações há tempos. Chegava então em 2005 o momento de mais uma eleição, quando alguns daqueles jovens decidiram-se por formar uma espécie de “chapa”, não apenas propondo nomes diferentes para a ocupação daqueles cargos, como também trazendo novas propostas, como a criação de um grupo de pesquisa em maracatus, uma participação mais expressiva em editais de cultura, mudanças na estrutura dos ensaios, etc.

Essas propostas, no entanto, não foram bem aceitas pelos integrantes mais antigos, e da argumentação de ambos os lados iniciou-se uma aferventada discussão, resultando na saída daqueles jovens. Houve momentos em que os mais velhos chamaram a alguns jovens de “moleques”. O peso da palavra “moleque” é crítico num contexto marcado pela valorização dos mais velhos e de sua experiência, como aproximação de uma cultura africana idealizada: moleque é aquele que, desprovido de tempo de vida e sabedoria, pensa que domina determinado conhecimento, ainda que o tenha acabado de conhecer²⁵⁶.

No contexto do Urucungos, o tempo enquanto experiência de vida reúne lógicas de conduta em comunidade, consciência sobre a trajetória histórica do grupo, incorporação das performances e ciência sobre o legado cultural que comportam. Mas a reprimenda dos mais

²⁵⁴ Este recente interesse também é tratado por Elizabete Travassos (2002)

²⁵⁵ Ver capítulo 5.

²⁵⁶ Como ilustra um conhecido cacuriá de Dona Tetê, e cuja letra já rendeu pontos de samba e jongo em alguns lugares do Brasil: “Jaboti sabe ler, não sabe escrever/trepa no pau e não sabe descer”.

velhos aos mais novos não se limitou ao contexto da experiência. Naquele episódio, foram também criticados pelo fato de alguns dentre eles não serem nem mesmo negros. Quem eram eles pra dizer o que os “nego véio” deveriam ou não fazer? No discurso de alguns rapazes e moças com quem tive a chance de conversar posteriormente, estava presente a mágoa pelo que chamaram de um racismo invertido. Tal discussão abre precedentes para o reconhecimento de mais um elemento empregado na construção da autenticidade: o corpo carregado de reconhecida etnicidade negra assume determinadas posições nesta estrutura de poder.

7.2 O Corpo perfazendo relações humanas

Hoje, negro é terra, negro é vida
Na mutação do tempo, desfilando na avenida
Negro é sensacional, É toda festa do povo
É dono do carnaval

Cabana / Norival Reis

No primeiro semestre de 2010, tive oportunidade de lecionar uma disciplina que relacionava o som e a antropologia no departamento de música da Unicamp. Naquela ocasião, convidei o Jongo Dito Ribeiro para uma oficina prática, na qual dariam aos alunos a chance de participarem de uma roda de jongo. Aceito o convite, alguns membros do grupo vieram à Unicamp e ministraram uma aula prática que se estendeu por toda a tarde, iniciando com uma rodada de perguntas e respostas e culminando em uma roda de jongo propriamente dita. Na semana seguinte, ávida para saber como meus alunos haviam recebido esta experiência, pedi que cada um a descrevesse em um certo número de palavras isoladas, que poderiam exprimir sensações, julgamentos, emoções e opiniões. Discutindo depois sobre essas palavras, além de todas as emoções despertadas pela experiência, muitos reportaram os sentimentos de “surpresa” e “convencimento” em relação à comunidade jogueira.

A surpresa estava na maneira como aquelas pessoas falavam a respeito das práticas de jongo pelo país e em sua própria comunidade. Particularmente a desenvoltura de Alessandra, inesperada numa comunidade tradicional de jongo, fez com que alguns alunos lhe dirigissem perguntas direto às origens da comunidade Jongo Dito Ribeiro, pois logo

perceberam que não se tratava de uma comunidade nos moldes do que se espera do autêntico, ou seja, grupos rurais, isolados, majoritariamente iletrados e cujos legados vão passando de pais para filhos por centenas de anos. Os membros do Jongo explicaram todo o processo de criação da comunidade, deixando explícita a questão de terem se formado a partir de acordos, pesquisas e afinidades.

Ao contar sobre a relação de luta social do jongo na sociedade campineira²⁵⁷ e ao conduzirem uma roda de jongo, onde os alunos tiveram a oportunidade de cantar pontos, tocar tambores e dançar, o Jongo Dito Ribeiro provocou o segundo sentimento, definido pela palavra convencimento. Por este termo, os alunos expressavam que estavam plenamente convencidos de que aquela era “de fato” uma comunidade jongueira, apesar de saberem que ela havia sido criada apenas recentemente. Havia é claro a incorporação de conhecimentos, expressa nos passos bonitos de D. Maria Alice e D. Vera, na técnica e na maneira de ensinar o toque dos tambores da jovem Bianca, de então doze anos, na firmeza da voz de Alessandra ao puxar os pontos, na dança desinibida de todos os outros membros durante a oficina. Havia também os engajamentos políticos que impressionavam pelo poder de mobilização social. Havia entretanto mais um elemento – os corpos, que, imersos em música, se tornaram uma questão central neste trabalho. Aqueles corpos negros dançando confirmavam a autenticidade daquela performance, formando uma opinião praticamente tácita.

Se por um lado o modo pelo qual o grupo se formou levantou dúvidas sobre sua tradicionalidade, por outro sua *propriedade* foi absolutamente reconhecida. Por propriedade, me refiro ao “direito” que determinado grupo teria de apropriar-se de um repertório, auto-referir-se como “nação de maracatu” ou “comunidade jongueira”. Em se tratando de um legado considerado tradicional afro-brasileiro, a questão do direito sobre os repertórios é crítica nos fóruns de discussão sobre autenticidade em que se transformam esses grupos ao falarem uns dos outros, acrescidos também das opiniões de seus públicos. Tanto entre meus alunos, quanto no senso comum fora dos limites daquela sala de aula, é recorrente a ideia de que tem direito sobre um legado expressivo negro quem é *negro*.

Esta constatação poderia soar preconceituosa. Especialmente nos cursos de antropologia, somos ensinados a não distinguir corpos, a aceitar que a cultura é o fator

²⁵⁷ Descrita no capítulo 5

determinante e decisivo na sua construção; um branco de olhos azuis poderia perfeitamente executar os mesmos passos de um negro, desassociando habilidades da abominável noção biológica de *raça*. Permanece entretanto o fato de as performances de negros serem consideradas mais autênticas tanto para os sujeitos de minha pesquisa quanto para a maior parte de seus espectadores. Diante deste senso comum, acredito que tenhamos duas opções: a primeira é manter o discurso intelectual percebendo a realidade de forma distanciada e compartilhando uma verdade intangível para a maioria das pessoas; a segunda é tentar entender por que esta visão é tão disseminada e ganha tamanha aceitação entre seres humanos, como nós.

Nas considerações teóricas desta tese apresentei uma síntese de teorias que tratavam o corpo como espaço de inscrição e reflexivamente como inscridor da memória social. Especialmente levando em conta as reflexões de Thomas Csordas (1990), compreendo os processos de incorporação como uma via de mão dupla entre corpo e processos sociais. Se é verdade que nossos corpos são culturalmente construídos – como deve andar um homem, como deve cruzar as pernas uma mulher, como pentear os cabelos, qual é o peso ideal, o que se deve vestir, pendurar, que pelos cortar, alisar, o quanto a pele pode ser bronzeada ou maquiada, que partes extrair, que partes enxertar, o que cobrir, ou o que mostrar – também é verdade que constroem a cultura. É a partir de um corpo já existente que a cultura opera, valorizando ou reprimindo suas particularidades. São esses corpos, portanto, síntese de cultura e natureza, a interagirem em um sistema cultural.

Quando Csordas nos propõem que o corpo é a unidade a partir da qual nos pensamos em relação aos outros, sendo sua imersão prática nas interações cotidianas essencial para as narrativas pessoais, percebemos que afirmar-se como negro não significa necessariamente apoiar-se num argumento biológico, mas compreender-se enquanto um grupo social que compartilha, além de algumas características corporais, interações sociais mediadas por essas características. As reflexões sobre etnicidade de Manuela Carneiro da Cunha caberiam aqui “ser membro de um grupo étnico na diáspora implica exhibir permanentemente sinais diacríticos que atestem que se pertence ao grupo e se seguem suas regras, e portanto que se pode ser um depositário fiel” (1987: 93). O que este campo nos sugere, no entanto, é que traços corpóreos também podem ser sustentados como sinais diacríticos, visto que há diferenciação entre negros e não negros pelas características

corporais. Não importando a cor, qualquer um pode fazer parte desses grupos, mas o que farão, até que ponto farão, depende de quão negros são. Alguém reconhecidamente negro não tem que provar que é negro. E já encontra portas abertas para uma participação diferenciada, afinal se os grupos não existem exclusivamente por eles, querem servir explicitamente para ele.

Se, como nos ensina Csordas, o corpo está embutido em nossos pensamentos, e simultaneamente orienta nossa imaginação corpórea, a autenticidade que as performances de legados negros ganham quando executadas por corpos negros abre caminhos para compreendermos operacionalizações de sentido que nos levam a uma noção do autêntico construída nas relações empáticas entre nossos corpos. Ideias como a de que “o negro tem samba no pé” podem nos revelar muito mais da disseminação de um mero senso comum; podem nos mostrar a importância que o corpo ganha em esquemas perceptivos e imaginários, chamando atenção para as complexidades envolvidas no processo de elaboração da autenticidade. Nos limites deste trabalho não foi possível avaliar se todos os presentes nas plateias desses grupos acreditam na autenticidade do corpo negro. Este, no entanto, figura como parecer geral entre aqueles que transitam pelo universo dos grupos de cultura afro-brasileiros dos quais fiz parte durante a pesquisa.

A disputa pelo poder não é a única instância em que o corpo e a experiência se evidenciam como parâmetros convencionados da construção da autenticidade; estes critérios também podem ser percebidos nas autorrepresentações desejadas por estes grupos. Com um biótipo “indefinido”, já fui considerada negra e branca em minhas andanças por esses grupos culturais. Há muitas situações em que posso fazer parte da comunidade negra: no divertimento, na confraternização, nas demonstrações sociais de afetividade sou “minha preta”, “minha neguinha”. Há contudo momentos em que sou vista como branca, assim como estudante, assim como burguesa, com hábitos de classe média. Esses não são momentos em que se quer somar forças, mas selecionar aqueles que “de fato” representam o grupo.

Fui barrada várias vezes em atividades que exigiriam a chamada “representatividade negra”. Nas proximidades da páscoa de 2008, registrava em meu caderno de campo a primeira vez em que havia sido explicitamente chamada de branca. Recém chegados à nova sede do Urucungos, estávamos limpando e pintando a casa em mutirão quando surgiu a

conversa sobre um convite feito por Mãe Dango e Mãe Corajacy, ialorixás de um famoso terreiro de Candomblé de Campinas. Anualmente, essas mães de santo promovem a lavagem das escadarias da Catedral Metropolitana no Sábado de Aleluia, num ritual em que são reunidas várias comunidades da umbanda e do candomblé da cidade. Naquela ocasião, estavam convidando os grupos de cultura a fazer parte do ritual também. Entre escovões, vassouras, sabão e latas de tinta, começamos a apontar nomes de quem poderia representar o grupo, incluindo aqueles ali presentes. Em um dado momento surge meu nome, seguido da restrição: “a Érica não, porque é branca”.

Em outra ocasião, Roberto Boni, cantor do grupo por muitos anos, resolvera organizar um show com canções do sambista paulista Geraldo Filme, a partir de pesquisas de repertório já gravado e ainda não gravado. Como naquele momento abria-se um edital cultural municipal que incluía a área de música, me ofereci para ajudar a escrever um projeto de divulgação de espetáculo. Para tanto, precisava saber mais detalhes sobre a apresentação que Boni tinha em seus planos. Quando me descreveu o formato do show que tinha em mente – instrumentistas, um cantor principal, que seria ele mesmo, e um coro de cantadeiras – interessei-me imediatamente por também participar. Ele sorriu, um pouco constrangido, e logo emitiu uma resposta suave, mas restritiva “é que eu estava pensando nas pretas velhas...”.

Inúmeras situações parecidas com essas, em que eu não representava suficientemente essa etnicidade, poderiam acrescentar páginas e mais páginas a este capítulo. Mas acredito que os exemplos citados sejam suficientes para mostrar em que instâncias sou negra e em que outras não sou negra “o suficiente”, perfazendo-se assim nuances de uma noção de autenticidade que permeia representações, esquemas hierárquicos e reconhecimentos identitários. Ao se darem conta disto, muitos se surpreendem e se desiludem, como foi o caso dos jovens sobre os quais eu falava anteriormente. Mas existem também aqueles que reconhecem e aceitam esses critérios. Assim me contava Zuleika Minussi Carneiro, que integra o grupo desde meados da década de 1990:

Eu acho que tem um núcleo de negros aqui do Urucungos... que eu acho que é a essência... Eu branca, você branca... sinto muito, nós vamos lá, pra dançar e nós temos que abaixar a cabeça pra essas pessoas no meu ponto de vista. É isso que eu falei pra eles. Eu falo que eles são a direção, gente! Mas não é nos moldes da

Educação Popular que você se propunha lá [na década de 1980]... mas não deixa de ser uma Educação Popular. O que é legal ali, [é que] você mistura da faixa etária, você mistura povo, você mistura pessoas e você tem essa vinculação do grupo, que é fundamental. E isso tem a ver com a questão da Educação Popular. Você trabalha a comunidade... Isso o Urucungos tem forte.

Como nos mostra esta declaração, a aceitação tácita de um esquema hierárquico baseado na experiência e nas concepções de corpo garante a ordem dentro dos grupos populares que se propõem a agregar e representar a comunidade negra Campineira. Foi justamente a não aceitação da autoridade desse “núcleo negro”, emprestando as palavras de Zuleika, que culminou numa situação de desordem e ruptura.

A ideia de que o “negro tem samba no pé” nos informa também que a autenticidade se pauta em características e habilidades corporais, reconhecidas tacitamente no corpo negro, levando-nos ao terceiro alicerce da autenticidade: as habilidades incorporadas.

7.3 A incorporação da performance

Baiana é aquela que entra no samba de qualquer maneira
Que mexe, remexe, dá nó nas cadeiras
Deixando a moçada com água na boca
Geraldo Pereira

Durante festivais culturais, cada vez mais numerosos em Campinas, temos a oportunidade de assistir a uma diversidade de culturas expressivas, muitas dela trazidas a público pelos grupos culturais investigados nesta pesquisa. Em um desses festivais, uma festa junina promovida pelo grupo Flautins de Matuá no distrito de Barão Geraldo, participei das apresentações do Urucungos e do Maracatucá. Naquele dia, pude estabelecer comparações entre os grupos, desde seus ensaios, até o encerramento de suas performances, tendo também a oportunidade de colher opiniões de público, além de impressões dos performers de cada grupo sobre o outro. Em minhas lembranças, o último ensaio do Maracatucá para essa apresentação foi um dos mais tensos que já presenciei. Havia sucessivas reprimendas de uns para com outros, talvez fruto de uma possível histeria coletiva, visto que esta era considerada uma apresentação importante para o grupo. Já em relação ao Urucungos, não me lembro de nada extraordinário em seus ensaios,

transcorrendo tudo como de costume.

A dinâmica de ensaios do Urucungos é conhecida por alguns membros do Maracatucá, especialmente por aqueles que fazem parte de ambos, ou que acompanham o Urucungos de perto, em seus eventos, apresentações e festas. Há quem pense, dentre os participantes do grupo de Maracatu, que a atitude relaxada do Urucungos em seus ensaios se deva ao fato de serem “mestres”, ou seja, não estão aprendendo algo novo, mas já dominaram e se apropriaram de um repertório de tal maneira que podem transmiti-lo, sem ter que passar pelo rigor dos que ainda são aprendizes.

Para além do Maracatucá, muitas pessoas que circulam por esse âmbito acreditam que o Urucungos está cheio de “mestres” ou “griôs”. O que traria essa diferenciação de opiniões sobre dois grupos, que se consideram parafolclóricos, e de que forma isto nos levaria à ideia de autenticidade dentro deste campo etnográfico? Se, por um lado, um elemento fundamental na “tradicionalização” do que quer que seja, é a passagem do tempo, por outro, buscando opiniões entre pessoas que tiveram a chance de assistir a ambos os grupos nos mesmos eventos²⁵⁸, percebi que reservavam para o Maracatucá as qualificações de *certinho, preciso, nervoso, coreografado, impecável*. O nervosismo e a seriedade estampados no rosto dos participantes dava a essa assistência a ideia de que não estavam se divertindo, apesar da bela sonoridade produzida. Já para o Urucungos ouvi *envolvente, parece que estão brincando, engraçado, contagiante*. De fato, conhecendo o grupo como uma de suas participantes, me senti tão confortável durante a apresentação quanto me sinto nos ensaios, o que acredito que se aplicava a todos os integrantes naquele momento. Entre aqueles que atuavam em ambos os grupos, contrastavam-se também as sensações de apreensão antes e durante a performance do Maracatucá com a segurança e o relaxamento experimentados na performance com o Urucungos.

Muito além dos quinze anos que separam esses dois grupos está a incorporação de conhecimentos. Enquanto os integrantes do Maracatucá mostram o quão bem aprenderam os baques e passos dos maracatus do Recife, numa apresentação marcada por precisão, rostos sérios e apreensivos, os membros do Urucungos não parecem ter aprendido mas sim incorporado todas aquelas letras, danças e batuques; seus corpos brincam durante a

²⁵⁸ Isto ocorreu também por ocasião das comemorações do dia da consciência negra (2008-2010) e em alguns Arraiais do Jongo Dito Ribeiro (2007-2010).

performance, e eles de fato não parecem estar preocupados em acertar. É como se não houvesse o que errar. Quando Oswaldo Barroso compara as performances de grupos que chama “autênticos” aos “parafolclóricos” durante as comemorações do Dia do Folclore em Fortaleza, têm uma impressão parecida. Ao falar sobre os atores brincantes do Boi Ideal da cidade de Sobral, considerado um grupo tradicional, ressalta a memória incorporada despertada por suas performances:

Ao longo da vida, o brincante vai enriquecendo o acervo de gestos, falar e procedimentos de seu personagem, tornando-o mais rico e complexo. Esta acumulação de recursos é que distingue a qualidade do brincante ao fazer seu personagem. Para brincar ele tem sequências de formalidades incorporadas. Ele possui um alfabeto de gestos e um léxico corporal herdados da tradição, desenvolvidos no correr dos anos e guardados na memória corporal. (BARROSO, 2004:85)

A liberdade e desenvoltura dos participantes do grupo Urucungos são demonstrações claras da memória de seus legados expressivos, sedimentada em seus corpos ao longo de mais de duas décadas. O tempo em si não é o único elemento a difundir a opinião de que são tradicionais, mas constituiu um laboratório essencial para um lento trabalho de experimentações e absorções de conhecimentos. Ainda que novos membros sejam constantemente recrutados, depositam as responsabilidades de acerto nas mãos dos mais experientes que afinal garantem o sucesso do espetáculo, evitando assim o nervosismo dos principiantes. A noção de autenticidade portanto parece estar fundamentada na corporificação destes legados expressivos: quanto mais incorporados ou “naturais” as performances se apresentam ao público, mais o convencem de sua autenticidade, não importando se este grupo se autodeclara parafolclórico ou tradicional²⁵⁹.

²⁵⁹ No pensamento de Pierre Bourdieu (1984), a noção de hexis corporal, ou a postura corporal, faz parte da prática das pessoas, revelando posições sociais e status. Em sua análise do corpo, a hexis é vista como uma segunda pele. A história individual e as estruturas são incorporadas, delimitando até mesmo condições materiais e classes sociais.

7.4 Conversando com os Mestres: autenticidades e conflitos

Experiências de vida, corpo e habilidades incorporadas não apenas atestam autenticidades como também legitimam autoridades e estabelecem hierarquias e sistemas de poder dentro desse campo cultural. Quase sempre. Há entretanto exceções a essa regra que possibilitam conflitos interpessoais nunca de fato eximidos. Exemplo disso foi o confronto entre os participantes do Urucungos narrado no início deste capítulo. Naquele momento, embora a autenticidade dos mais velhos fosse reconhecida, não vinha acompanhada do reconhecimento da autoridade, resultando num desentendimento. Como naquele caso, há outras situações análogas nas quais o respeito ou a reverência, esperados por um sujeito ou um grupo mais experiente, não são demonstrados ou mesmo sentidos pelos menos experientes, gerando relações espinhosas dentro desse universo cultural.

Uma dessas situações ocorreu quando fui mostrar as partituras do repertório do Urucungos para Raquel Trindade. Como expliquei anteriormente, a transcrição desse repertório foi um exercício conjunto entre eu e o grupo Urucungos. Passados três meses desde o início de nosso trabalho, aquele extenso repertório estava completamente transcrito. Apesar de todas as limitações do editor de partituras utilizado para a transcrição, que permitia aos meus colaboradores apenas ouvir sofríveis reproduções dos instrumentos em formato *midi*, ao mesmo tempo em que visualizavam a notação gráfica, os membros do Urucungos estavam satisfeitos com o resultado das partituras. Tudo soava “meio esquisito, mas correto”. Chegava então o momento de viajar para o município de Embu, na periferia de São Paulo, mais conhecido como “Embu das Artes”, para mostrar a Raquel Trindade os resultados de nosso trabalho.

Cheguei na hora e no dia marcado com as partituras impressas, para lhe dar de presente; um notebook, para lhe mostrar as partituras rodando e uma câmera, para registrar eventuais correções, comentários sobre uma música e outra, ou qualquer outro acontecimento interessante nesta visita. Inicialmente Raquel se impressionou ao ver todas as partituras das músicas que havia ensinado ao Urucungos impressas em papel. Como estava concluindo um livro sobre o repertório folclórico ensinado por seus pais²⁶⁰, empolgou-se com a possibilidade de anexar as partituras à obra, o que aumentou minhas

²⁶⁰ Obra não publicada até fevereiro de 2011.

expectativas em relação ao nosso encontro.

O clima de bonança, entretanto, começou a mudar à medida que ia mostrando as partituras a Raquel no computador. “Mas o que é isso??!!” exclamava ao início de cada demonstração. Visivelmente irritada com a precariedade do *midi* e com a desumanização dos sons que haviam sido parte de sua vida desde seus tempos de menina, Raquel destemperou-se várias vezes, tentando recobrar a calma, enquanto eu me desculpava pelo som reduzido pela tecnologia do *midi*. Contudo, esse não era o único motivo de seu desapontamento. Muitas coisas haviam mudado: as batidas estavam diferentes, as melodias alteradas. A cada nova partitura que lhe mostrava, o espanto era a reação mais imediata seguido de uma sóbria ponderação, através da qual ela procurava deixar claro que compreendia o fato de um repertório oral ter sofrido alterações, afinal havia se passado mais de duas décadas. Nem por isso estava satisfeita.

Em cerca de meia hora, seu filho, o percussionista Victor Trindade, que trabalhava em outro cômodo da casa, veio ver o que estava acontecendo. Victor é o percussionista mestre do grupo que a família mantém no Embu, o Teatro Popular Solano Trindade, criado antes do Urucungos e que basicamente executa o mesmo repertório. Portanto, ele podia compreender as diferenças rítmicas que tanto incomodavam Raquel, que as sentia na pulsação melódica e no ritmo de seu corpo. Fazendo uso cada um de sua linguagem, Raquel com sua dança e canto, e Victor com seus instrumentos, mãe e filho procuravam mostrar diferenciações e deslocamentos de acentos rítmicos, bem como mudanças nas melodias e nas letras das músicas. Sentiam que, nas mãos do Urucungos, as levadas que consideram “nordestinas” haviam se “apaulistanado”, aproximando-se muito mais do “samba quadrado” de São Paulo. Em relação às melodias, por sua vez, concluíram que leves desafinações e esquecimentos de letras teriam modificado as canções.

O fato de o repertório estar tão diferente lhes surpreendeu muito, pois ao longo das últimas décadas acompanharam o Urucungos em várias apresentações e festivais. Houve momentos até em que, de volta a Campinas, Raquel frequentou os ensaios do grupo, ainda que por poucos meses. Disse-me ter notado diferenças nas performances do grupo, não apenas em relação à música, mas por vezes também na dança, porém, não imaginavam que fossem tantas. Frente àquela reação, me vi praticamente tentando justificar aquele resultado pelo som rude do *midi* ou pela total incapacidade do programa de reproduzir dinâmicas e

discrepâncias naturais da música humana. Insistia em dizer-lhes que aquilo que viam e ouviam através de uma tela de computador não passava de uma mera representação musical, não podendo jamais ser comparada às performances, e que também eu poderia ter cometido erros na minha transcrição, embora estivesse segura de que o Urucungos reconhecia aquelas partituras como representação de seu repertório. Mas ambos já haviam compreendido isto, especialmente Victor, talvez por estar um pouco mais acostumado com as novas mídias do que sua mãe, então com 79 anos.

O que acusavam como erro naquele trabalho foram as diferenças rítmicas, melódicas e léxicas em um repertório musical que lhes é extremamente caro, por fazer parte de um legado musical familiar renomado e reconhecido dentro do universo cultural negro do Brasil. Aspectos importantes para nossa análise sobre a autenticidade emergem dessa situação: em primeiro lugar, o fato de a família Trindade comportar-se como a referência da tradição, ditando o certo e o errado no domínio da transmissão oral e, na sequência, o apontamento do que consideraram uma corrupção do autêntico.

Quando se deram conta das mudanças estilísticas no repertório que haviam ensinado ao grupo Urucungos, vemos que buscaram compreendê-las como um “apaulistanamento”; em outras palavras, aquele legado havia passado pelos hábitos incorporados ou pela performatividade dos paulistas, no sentido proposto por Judith Butler, (2003, 191) e assim sofrido alterações. Quando lhes perguntei se Raquel havia ensinado a tocar algum instrumento durante a oficina na Unicamp em 1988, me responderam:

Vitor – A minha mãe nunca passa instrumento por instrumento. Isso também é uma coisa importante. Quando ela passa, ela passa cantiga e passa levada da base. Ela passa a base.

Raquel – Então eu batia na mão e eles tocavam. E no começo eles faziam igualzinho a mim. Aí eu tive que me afastar, eles foram perdendo.

A levada “nordestina” pressuposta na voz, nas palmas e na dança era ensinada apenas através do corpo sem aparatos instrumentais de Raquel, e foi da mesma maneira que ela me mostrou o jeito “certo” de se performar aquele repertório: sentada no sofá de seu ateliê, remexia a cintura, rodopiava as mãos e balançava o pescoço enquanto cantava, para me mostrar a tal levada inscrita em seu corpo. Tal como nos diz Paul Connerton, essas práticas

reproduzidas através do corpo resultam de uma “memória hábito” que vai sendo sedimentada num longo processo de conformação corporal (1999:117).

De volta a Campinas, fui recebida com grande expectativa pelo grupo; estavam todos curiosos para saber como fora o encontro com Raquel Trindade. Tentei comunicar-lhes sobre as mudanças que a mestra havia notado de forma amena, e lhes dei uma cópia do vídeo com a gravação da entrevista. Uma vez cientes das observações feitas por Raquel e Victor, as opiniões se dividiram no grupo. Para alguns, o Urucungos deveria rever todo o seu repertório e se possível chamar Raquel de volta a Campinas para que ministrasse oficinas de reciclagem tanto das músicas quanto das danças. Outros, no entanto, não se alarmaram ao se darem conta de que realmente havia diferenças; apoiando-se na ideia de fluidez das tradições orais, concluíram que o tal “apaulistanamento” havia sido tão somente uma mudança natural dada a sua via de transmissão. Sentados na cozinha da sede, uns tomando café, outros costurando, outros cuidando de seus filhos, conversávamos sobre isto enquanto o ensaio daquele sábado não começava.

De uma maneira geral, os clamores pelo retorno aos padrões ensinados por Raquel vinham das mulheres mais velhas, muitas delas amigas mais próximas da folclorista. A segunda opinião vinha de pessoas mais jovens do que elas, com idades entre quarenta e cinquenta anos. Estes, na ocasião da formação do grupo, eram os jovens que então migravam dos movimentos politizados da década de 1970 para os movimentos culturais.

Até o momento, as discussões sobre esse assunto ainda estão em aberto, tendo perdido um pouco o impacto inicial em função da passagem do tempo e do foco em outras urgências do grupo. O assunto é retomado informalmente de tempos em tempos, mas nenhuma decisão foi efetivamente tomada em relação a isto. Só o que posso constatar no momento é que as opiniões não mudaram, tendo apenas se amainado. A polêmica suavizada pela doçura do café e a delícia dos quitutes trazidos pelas senhoras, pelas crianças brincando e correndo durante o ensaio, pelas conversas entre amigos e pelas preocupações com novas apresentações; se por um lado a questão não se resolve, por outro vai sendo cozida em fogo brando, resultado em opiniões bem menos apaixonadas e mais elaboradas. No âmbito de suas ações, as transformações de um repertório oral não são dados estáveis, mas objeto de ininterruptas disputas e negociações, envolvendo dimensões sociais, emocionais, sociais e identitárias.

A inclusão de um grupo como o Maracatucá nesta pesquisa, motivada pelas relações criadas entre esses universitários e o universo cultural afro-campineiro nos traz mais uma questão: os critérios que embasam a autenticidade nos demais grupos não são necessariamente compartilhados ali, como se pode ver na experiência de participantes que integram também outros grupos. Contrastando-se com tal conjuntura, as dinâmicas sociais desse grupo nos mostram outras lógicas de relação com o poder, servindo-nos como um interessante contraponto perspectivo. Imersos em outra experiência social, caracterizada pela vida em um distrito separado de Campinas, majoritariamente habitado por uma comunidade universitária, boa parte desses estudantes não compartilha dos mesmos valores dos grupos da comunidade negra com quem dividem espaço em festas e grandes eventos. Uma mostra disto foram as reflexões de uma participante sobre sua dupla experiência tanto no Urucungos quanto no Maracatucá.

No início de 2009, essa pessoa fora convidada pelo então líder do grupo, João Paulo Guedes, a ensinar danças do Maracatu para o Maracatucá, que até então privilegiava mais a parte instrumental dessa cultura expressiva. João Paulo já conhecia o trabalho dessa pessoa como dançarina junto ao Urucungos. Atendendo ao convite, ela chegou ao local dos ensaios mas, para a sua surpresa, João Paulo não estava presente para apresentá-la. Como ele nada havia dito ao grupo sobre sua possível vinda, ela não se sentiu acolhida e nem mesmo reconhecida pelas pessoas presentes, que praticamente não lhe dirigiram a atenção. Sua expectativa de ser recebida como uma mestra por aqueles universitários foi desmantelada por uma indiferente recepção. É possível que essa reação tenha sido gerada por aquele momento não ser uma oficina, mas sim um ensaio, para o qual apenas os membros do grupo são esperados.

Descontente com a situação, aquela mulher resolveu não mais voltar aos ensaios do Maracatucá, sem contudo dar satisfações sobre o motivo de seu afastamento. Tempos depois foi novamente procurada pelo líder do Maracatucá e, devido à sua insistência, reviu sua decisão e resolveu retornar aos ensaios.

Durante aquela conversa, a participante reafirmava os critérios de autenticidade dos grupos majoritariamente integrados pela comunidade negra adquiridos em sua vivência anterior ao Maracatucá. Apesar do convite feito pelo líder ter-lhe passado inicialmente a ideia de que todo o grupo a reconheceria como mestre tradicional, na prática isto não

aconteceu, sendo o seu trabalho muitas vezes ignorado ou rechaçado pelos demais integrantes. Sua “tradicionalidade”, “autenticidade” ou “autoridade” eram colocadas em cheque por um grupo que não compartilhava seus códigos, apesar de performar um repertório expressivo afro-brasileiro, desapontando-a.

Mesmo incomodada com isto, decidiu continuar, o que implicou em uma mudança de atitude de sua parte. Ainda que poucos no Maracatucá sejam estudantes ou pesquisadores em artes, ou tenham conhecimento sobre as transformações no campo artístico da performance a partir do pós-guerra²⁶¹, vivenciam em seu processo coletivo os ecos daquelas reflexões sobre a produção da performance, valorizando assim a equalização e democratização das participações, conhecimentos, criações e responsabilidades. Isto não quer dizer que não haja níveis diferenciados de conhecimento ou habilidades adquiridas, mas reflete um ideal de igualdade entre os participantes, comumente encontrado não apenas em processos artísticos, mas em toda a orientação para a vida em sociedade cultivados por ideais democrático-burgueses nos quais os segredos são desvendados e transformados em informações acessíveis a todos; ninguém deve *ser* mais do que ninguém por saber mais. Nesta lógica, mestres e *griôs* simplesmente não cabem, como percebeu aquela participante, levando-a a uma resposta adaptativa que transformou a mestra em mais uma aprendiz no processo coletivo de busca de conhecimento sobre o maracatu objetivado pelo grupo.

Apresentando essas questões, espero ter mostrado a complexidade que adquire a noção de autenticidade no campo das recriações de tradições de Campinas. Se, por um lado, os grupos majoritariamente formados pela comunidade negra campineira como Urucungos, Dito Ribeiro e Tainã, nos oferecem elementos para a total desconstrução de um paradigma raso da autenticidade, por outro, suas relações com outras lógicas performáticas, como as do Maracatucá, evidenciam ainda mais sobre que pilares essa noção se constrói. Criados recentemente e performando legados expressivos tradicionais, elaboram suas próprias noções de autenticidade e tradição perfazendo esquemas compartilhados de posicionamentos sociais e revelando-se assim como grupos para (além de) folclóricos.

²⁶¹ Ver Cohen (1989) e Canclini (1989).

Considerações Finais

Que a pele escura não sirva de escudo para os covardes que habitam nas senzalas do silêncio, porque nascer negro é consequência e ser negro é consciência!

Steve Biko

Música. Perpassando todas as páginas desta tese, por vezes estrondosa, por vezes como tema de fundo, a música é uma espécie de vetor no universo desta pesquisa definindo a direção, o sentido e a intensidade de movimentos, corpos, afetos disposições e intenções. Essa é uma música total, que implica, muito além de sua audição, na comunhão de pessoas, no compartilhamento de sentimentos e ética, no movimento de seus corpos e na experiência de vida. Foi nesta música que mergulharam os participantes das comunidades culturais de Campinas, transformando suas orientações de vida.

Vários são os desígnios reunidos em tal música. Um deles é inscrever nos corpos a resistência, “engrossar o couro”, como disse certa vez Alessandra Ribeiro. Sem palestras, sem cursos de formação popular, sem livros, sem panfletos: a mensagem da resistência é cantada, batucada e dançada, ensinando não apenas ao intelecto, mas aos cinco sentidos como perceber o mundo, e ao sistema sensório-motor como organizar-se e equilibrar-se diante dele. Essa música concentra as intenções de um movimento social negro que sofisticadamente dispensa as formas estritamente discursivas de propagação de suas ideias, abrindo-se para linguagens mais lúdicas, abrangentes e eficazes.

Mas as resultantes dessa música não se limitam à resistência. Valendo-se de poderosos mecanismos participativos²⁶², essa música dispara um senso de comunhão entre seus praticantes, minando as tendências de isolamento e atomização dos seres humanos no cenário contemporâneo (APPADURAI, 1996). Sem necessariamente descolar-se da estrutura social, seus participantes vivenciam o sentimento de *communitas*, compartilhando intersubjetividades e sintonia mútua.

Embalando corpos, excitando humores, servindo como o meio expressivo de afetos subjetivos e coletivos, a música perpassa a dinâmica desses grupos exigindo treinos, engajamento e continuidade de seus participantes. O envolvimento afetivo possibilitado

²⁶² Relembrando o terceiro capítulo, texturas densas; elementos familiares; formas musicais curtas e repetidas por longos períodos de tempo; duração indeterminada; flexibilidade de formas musicais; fluxo rítmico constante; práticas responsivas; discrepâncias humanizantes; flow; necessidade de um grande número de envolvidos; a dissolução entre plateia e performers; etc.

pelos encontros musicais, nos quais é necessário um esforço conjunto para se alcançar um resultado satisfatório, constitui também expectativas, afeto e entusiasmo. Para além de um repertório musical, o que se aprende são formas de negociação uns com os outros, sobre como melhor executar as tarefas que os unem. Os saberes proporcionados pelos encontros musicais transbordam para além da competência técnica, relacionando todos os aspectos associados à atividade, incluindo a adequação do comportamento, a aceitação de hierarquias e de responsabilidades. À medida em que os participantes se sentem parte de uma comunidade musical, como nos ensina Higgins (2007), suas vidas se revestem de um novo sentido; uma nova perspectiva é colocada na produção do “conhecimento sobre si mesmo” resultando em novas concepções de *self* (TURINO, 2008).

Um longo percurso foi traçado até que se chegasse ao panorama atual dos grupos de cultura afro-brasileira de Campinas. Observando a história da população negra na cidade, constatamos que culturas expressivas e movimentos políticos nem sempre caminharam lado a lado, não havendo um diálogo conciso ou uma relação direta entre seus agentes. É a partir da década de 1970 que as culturas expressivas passam a ser vistas também como forma de organização política, preenchendo lacunas deixadas por uma orientação mais intelectualizada e esquerdista. Pela via dos movimentos culturais era possível não apenas tratar de questões como exclusão, preconceitos, direitos sonegados ou desmoralização social, mas também pensar na reconstrução de uma memória que possibilitasse a unificação, além é claro da possibilidade de congregação de muito mais pessoas, como donas de casa, idosos ou crianças.

Essa orientação se cristaliza inicialmente com a criação do Teatro Evolução ainda na década de 1970. Já nos anos 1980, ganha destaque o Afoxé Ilê Ogun, concentrando movimento negro, a comunidade e organizações culturais e religiosas, num grandioso cortejo de rua aos moldes dos afoxés Baianos. No meio da década, tem início o ritual da Lavagem das Escadarias da Catedral Metropolitana, mantido até hoje no Sábado de Aleluia, e dando visibilidade aos núcleos religiosos de matriz africana da cidade. Na busca por soluções que envolvessem pessoas em atividades culturais que remetesse a formas expressivas da cultura afro-brasileira, todos esses movimentos se apropriavam de formas musicais e rituais mais acessíveis e popularizadas em todo o Brasil.

Esse quadro muda ao final da década de 1980 com a chegada de Raquel Trindade a Campinas. Propondo performances até então praticamente desconhecidas na cidade, seu curso transborda de interessados, evidenciando um desejo coletivo de conhecimento de novas possibilidades expressivas. Revisitando vários estados brasileiros, os esquetes estilizados ensinados pela folclorista atraíram centenas de pessoas ao longo da década de 1990, potencializando a orientação de fazer dos movimentos culturais espaços efetivos de organização, comunhão, compartilhamento de ideias, defesa de interesses políticos e apropriação de uma memória negra. Inicialmente essa era uma memória de alhures: havia majoritariamente expressões de estados nordestinos, com exceção dos jongs e do samba lenço. Também na década de 1990, em outro canto da cidade, a Casa de Cultura Tainã despontava como um centro cultural interessado numa cultura negra diaspórica e panafricanista, investindo inicialmente em seus tambores de aço. O interesse pela cultura negra começava a expandir seu alcance na cidade, através da experimentação de novas formas de musicalidade e corporalidade. É importante frisar que os participantes de ambos os grupos, Tainã e Urucungos, se mantinham em constante fluxo de circulação de informações, pessoas, ideias e experiências, razão pela qual já se sentiam efetivamente como parte de uma comunidade.

É também no começo da década de noventa que se inicia o interesse pelas expressões negras locais: tanto Alceu Estevam, do Urucungos, quanto TC, na casa de cultura Tainã se aproximam da comunidade do bairro da Capela, na cidade vizinha de Vinhedo. Ali encontram pessoas idosas que haviam dançado os sambas de bumbo em sua mocidade, além dos próprios bumbos, há muito parados e necessitando de restauro. Sabendo que membros de sua própria família haviam frequentado o Samba da Dona Aurora, como era conhecida a festa no passado, Alceu passa a se interessar pela pesquisa dessa manifestação e procura levá-la para o grupo Urucungos. Já TC, estende sua pesquisa para outras antigas comunidades de samba de Campinas e também para a cidade de Pirapora do Bom Jesus, atuando, além disso, na restauração de instrumentos antigos.

Acredito que experiência das oficinas de Raquel Trindade, a criação da Casa de Cultura Tainã, bem como as iniciativas culturais da década anterior, tenham preparado o terreno para estas investigações, que afinal procuravam apropriar-se de uma “negritude campineira”, considerada por aqueles agentes um legado mais próximo de suas vidas,

enquanto habitantes de uma cidade que, no passado, fora um grande centro de cafeicultura fazendo largo uso de mão de obra escrava. Interessavam-se por saber que passado negro teria sido esse, como teriam vivido aquelas pessoas, o que festejavam, o que comiam, o que bebiam, como se vestiam para ir às festas, às missas ou para quem rezavam.

Do ano 2000 em diante, essa busca pelo passado parece ter atingido seu momento máximo. Assistimos atualmente à hipervalorização dessa memória, expressa em projetos de pesquisa como “Matriarcas do Samba”, realizado por membros do Urucungos, ou “Duas Marias e uma Edite”, encabeçado pelo Jongu Dito Ribeiro. A própria formação do grupo jongueiro no início da década pode ser vista como uma dessas iniciativas. O investimento nessas pesquisas tem sido expressivo e as informações que trazem à tona vão sendo coletivamente incorporadas pela via da performance musical. Elementos que talvez pertencessem à ordem do lugar comum no passado são agora relidos e extraídos do ordinário. “Novos” velhos conhecimentos, sobre culinária, medicina caseira, simpatias, cultivo de ervas, brincadeiras de infância, fatos e pessoas populares, passaram a ser altamente valorizados pelos integrantes desses grupos, revelando um esforço pela reconstrução e religamento com o passado. Chamo a atenção do leitor para que perceba que esses conhecimentos sempre “estiveram lá”, tendo no presente sido chamados de tradição. Identificá-los e elevá-los a esse status significa eleger aquilo que, dentro de uma vasta gama de conhecimentos coletivos, não deve ser esquecido.

O passado que se quer acessar hoje está inscrito na memória social (CONNERTON, 1999) dos membros mais velhos dos grupos da atualidade, que também fizeram parte de associações comunitárias no passado. Essas lembranças não são individuais. Pertencem a pessoas que nos tempos de sua mocidade sabiam umas das outras, encontravam-se em eventos sociais, habitavam os mesmos bairros, tinham filhos que se criavam juntos, etc. Sambadores, jongueiros, frequentadores de clubes culturais e esportivos negros, integrantes de cordões de carnaval, ou de bandas ou conjuntos musicais negros formaram uma extensa e coesa rede social, na qual existiam igualmente regras, hierarquias, sociabilidade e compartilhamento, favorecendo a criação de intensos laços de afeto positivos ou negativos.

Reorganizadas pelas negociações de interesses do tempo atual e articuladas pela música, essas tradições passam agora a envolver o corpo, as emoções e o drama coletivo, revisitando um conjunto de valores e de práticas comunitárias do passado e permitindo

inclusive sua transmissão às gerações futuras, como uma herança cultural. A música é a própria reorganização do passado no tempo presente, o caminho por excelência de um processo de (re)tradicionalização. Tão coletiva quanto a própria memória, envolve a todos os indivíduos de uma comunidade, ordenando suas formas de interação.

Desde o início da valorização da cultura negra em Campinas, há quarenta anos, foi mantida uma orientação de inclusão diversificada. Não apenas aqueles que carregam em seus corpos os sinais de uma ascendência negra, e nem somente os sujeitos às várias formas de exclusão e desmoralização sociais que uma cidade como Campinas é capaz de produzir foram integrados a essas comunidades musicais. E como poderia ter sido diferente se o caminho escolhido, performances de música participativa, abraçava a todo tipo de público, buscando justamente agregá-los convencendo-os do valor dessa cultura? É desta forma que um grupo visivelmente diferente como o Maracatucá, é hoje aceito nas dinâmicas desse universo, sendo sua performance desejada em eventos nos quais grupos de cultura afro-brasileira da cidade se reúnem, apesar de algumas as limitações de entrosamento²⁶³.

Contudo, a potencial aceitação de qualquer pessoa que se identifique com valores e sociabilidade, compartilhada nesses grupos, formou uma conjuntura na qual critérios hierárquicos, autenticidades e delimitações foram criadas diferenciando a quem esse legado verdadeiramente “pertence”. Neste quadro social, posições de autoridade como “mestres” ou “griôs” dificilmente seriam concedidas àqueles que não são considerados negros, ou que não se encontram em condições sociais de exclusão ou desmoralização, ainda que compartilhem códigos de conduta, moralidade, afetos, convicções e senso de pertencimento a estas comunidades.

Na etnografia dos grupos culturais campineiros, vemos que, ao mesmo tempo em que abraçam a muitos, não deixam de exigir o reconhecimento de uma diferença. A memória negra pode ser performada por todos, incorporada por todos, mas nem por isso torna todos negros. Ninguém criticaria um branco por usar dreadlocks neste âmbito, mas certamente não aceitaria se ele se declarasse negro apenas baseando-se em seus cabelos. Em outras palavras, a incorporação dos cabelos não habilita a incorporação do passado. Há um consenso generalizado de que brancos nunca sofreram discriminação; nunca passaram por

²⁶³ A própria formação deste grupo pode ser vista como um movimento de (re)tradicionalização, como apontou Elizabeth Travassos (2002, 2004), nos quais valores das nações de maracatu do Recife são reapropriados sob novas perspectivas.

situações constrangedoras em seus meios sociais por causa da cor de sua pele, textura dos cabelos, formatos de boca e nariz; nunca levaram batidas policiais por serem classificados como “elemento suspeito de cor padrão”²⁶⁴. Salvo algumas exceções (como filhos de negros com pele clara, por exemplo), há um pensamento comum de que o passado negro pertence àqueles considerados negros e que tiveram histórias de vida de alguma forma marcadas pelas interações de seus traços negros com a sociedade (FANON, 2008). É neste sentido que o corpo, não apenas como um receptor de cultura, torna-se também agente na cultura, interferindo nas relações percebendo e sendo percebido (CSORDAS 1990, MELEAU-PONTY 1962).

A luta pelo reconhecimento da importância de um legado negro não se limita a esse universo musicalmente compartilhado por “brancos” e “negros”. Essa reivindicação é muito mais ampla e move esses grupos a se engajarem em outras causas, apoiando mulheres negras, entidades religiosas de matriz africana, ações de combate ao racismo, apoio e ações relacionadas à lei 10.639/03 (que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileiras nas escolas), apoio a movimentos quilombolas, etc. Todas essas ações têm o objetivo de tornar reconhecida a contribuição dos africanos e seus descendentes na constituição da história do Brasil, não importando a forma dessa contribuição. Foi isto o que levou o mestre Lumumba, um dos fundadores do antigo Teatro Evolução, a dizer numa mesa de discussões sobre o movimento negro de Campinas²⁶⁵ que “pizza, lasanha e canelone são considerados pratos da cozinha italiana; sushi, sashimi, yaksoba são conhecidos como típicas comidas japonesas. Por que então” questionava ele “feijoada, acarajé ou vatapá são consideradas comidas brasileiras ou, no máximo baianas? Por que não são comida afro já que é assim com outros povos?”

O mesmo sentimento de busca pelo reconhecimento e visibilidade de um legado especificamente negro pode ser percebido nas palavras de Alessandra Ribeiro sobre o envolvimento de sua família no processo de formação do Jongo Dito Ribeiro. A família Ribeiro é um ramo da conhecida família Baltazar, uma família negra que teve grande projeção no cenário musical de Campinas na década de 1980, especialmente através do

²⁶⁴ De acordo com Ramos e Musumeci (2005), as rondas policiais de diversos estados brasileiros utilizam a expressão “elemento cor padrão” para designar pessoas negras que aos olhos da polícia são suspeitas por conta de sua cor.

²⁶⁵ Esta mesa de debates era parte dos eventos relacionados ao 20 de novembro, Dia da Consciência Negra, na Fazenda Roseira em 2010.

coral Maria das Neves. Hoje em dia já não se houve tanto falar desse coral, mas segundo membros da família Ribeiro, os cantores ainda se reúnem em festas da família e foram responsáveis pelo interesse musical de muitos de seus parentes. É fácil compreendermos porque a música de coral, contemplando um repertório essencialmente erudito e cristão, não foi de fato a opção de Alessandra Ribeiro e de seus familiares mais próximos para representar sua memória negra. Entretanto, havia entre os familiares a tia Aureluce dos Santos, recentemente “descoberta” como sambista, mas que já cantava sambas informalmente havia anos. Certa vez, entrevistando a Alessandra, perguntei-lhe se o samba de tia Aurecule não poderia ter sido um caminho seguido. Eis nosso diálogo:

Alessandra – No meu seio familiar, nunca teve uma bandeira, negritude, não, a gente foi muito incentivado pra arte, pra cultura, a gente cresceu recitando. Tem vários rituais que a gente faz dentro do seio familiar e que passam de geração a geração, os próprios cânticos de carnaval, de aniversário, o coral da família, que é coisa que a gente sempre foi fazendo, mas não tinha um lance negro...tinha esse trabalho de autoestima, mas não do modo mais que mais político, eu não sei explicar. Era natural a vivência entre a família. Uma família que era majoritariamente negra. E quanto a “você é bonito”, que “você tem que estudar”, “você tem que fazer”, “não pode ter medo”, “você tem que ir atrás dos seus sonhos”, essa base tem. Mas, de falar por exemplo que tocar um tambor era bonito... Porque isso nos remete à África... com esse peso sabe? Que faz a gente ver que a gente não surgiu do nada... que tem um atrás muito antigo... eu acho que isso não teve.

Érica – Mesmo com a tia Aureluce fazendo samba?

Alessandra – Ah, mesmo com o samba, porque essa visão do samba como uma manifestação negra, eu tenho essa consciência hoje. Samba era uma música bonita e minha tia tem uma voz linda e canta samba. Mas não chegava a ser uma coisa... não tinha apropriação. Tipo: “Ó, o samba é maravilhoso mas é seu. Foi seu povo, foi...” Isso não. A gente sempre sambou, a gente sempre cantou, a gente... nunca foi discutido se era de origem brasileira também se não é. Isso não era importante. O que teve, eu acho que mudou bastante a nossa família, foi a inserção da Umbanda. A Umbanda da família fez a gente começar, mesmo que inconsciente a se mover um pouco nessa questão da ancestralidade, o terreiro, a vivência dentro do terreiro, eu acho que começou dar pra gente um pouco mais essa base... eu acho que se não fosse a espiritualidade na minha vida, eu não teria entrado pro Jongo nunca.

Na busca por uma memória negra da cidade de Campinas, o samba não bastaria, pois já se dissolveu na mesma “brasilidade” da feijoada, do vatapá e do acarajé. Era preciso inteirar-se de repertórios mais específicos, que pudessem revelar uma contribuição mais “afro” do que “brasileira”.

Caminhando para a conclusão desta tese, faço minha as palavras de Richard Shechner “...uma vez que já me comprometi a escrever este trabalho, o melhor que posso fazer é compartilhar suas limitações com os leitores” (2002: 25)²⁶⁶. Várias questões apontadas pelo campo etnográfico deixaram de ser exploradas com profundidade neste trabalho: relações de gênero, relações entre gerações, educação informal são alguns exemplos. O que procurei demonstrar em minha tese foram as implicações da escolha e performance de repertórios afro-brasileiros nas vidas de habitantes da cidade de Campinas que compreendem que este legado lhes pertence.

Apropriar-se destas memórias é um exercício antropofágico: performá-las significa devorá-las, digeri-las e incorporá-las ao sangue, à pele e aos músculos. Significa juntar-se a todos os escravizados que habitaram Campinas, e, numa concepção mais ampla, compreender-se como parte da história da escravidão no Brasil. A comunhão excede os limites da temporalidade e da materialidade presentes, incluindo nessa *communitas* a ancestralidade dos antepassados: escravizados, quilombolas, frequentadores dos clubes negros, sambas de bumbo e antigos cordões de carnaval. Unindo-se a essa comunidade maior, vociferam um antigo processo de exclusão, e trazem à tona um passado desconhecido de muitos, para que jamais seja esquecido.

A epígrafe que abre este capítulo de conclusões finais toca no ponto central desta tese, quando diz que “nascer negro é consequência e ser negro é consciência”. O caminho escolhido pelos grupos campineiros para a consciência do “ser negro” foi a performance musical. Foi localizando a música como ponte entre o passado e o presente, preparando o corpo, tanto por meio de treinos quanto pela organização de sua aparência, e sintonizando-se coletivamente para a sua execução, cantando suas letras e proclamando suas verdades que os participantes negros destes grupos, incorporaram sua negritude. O legado musical afro-brasileiro de que se apropriaram, devolveu-lhes o controle sobre o corpo; enfim (re)enegreceu-os.

²⁶⁶ Tradução minha.

Referências Bibliográficas

ABRAHAM, Roger. *Eight Words for the Study of Expressive Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, In: Os Pensadores, 5ª ed., trad. Zeljko Loparic et alli, São Paulo, Nova Cultural, 1991.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (1947). *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana*, Rio de Janeiro, vol.7, no.2, oct. 2001.

ALMEIDA, Miguel V. O Corpo na Teoria Antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens* [online], v. 33, p. 49-66, 2004.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. In: *Revista do Arquivo Municipal* 4(41), São Paulo, nov 1937.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Emannel. *Abigail Moura: A Orquestra Afro-Brasileira*. São Paulo: Grupo Takano, 2003.

ARAÚJO, Samuel. *Brega: Music and Conflict in Urban Brazil*. Tese de mestrado (M.M.), Universidade de Illinois, 1987.

_____. Em busca da inocência perdida? Oralidade e Tradição e Música no Novo Milênio. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-70.

AZZI, Rioldo. A Instituição Eclesiástica durante a Primeira Época Colonial. In: HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*. TOMO II,1. Petrópolis: Vozes, 1983.

BAKHTIN, Mikhail (1987). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARANOVICH, Nimrod. *Chinas's new voices, Popular Music, Ethnicity, gender and politics*. Berkeley: University of California Press, 2003.

BARROSO, Osvaldo. Incorporação da Memória na Performance do Ator Brincante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GARCIA, Marcus Vinícius C. & GUSMÃO, Rita (orgs.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB, 2004, pp 68-88.

BARTH, Frederik. Los Grupos Étnicos e Sus Fronteras. La Organizacion Social de Las Diferencias Culturales. Traduccion de Sérgio Lugo Redón. México: Fondo de Cultura Econômica, 1976.

BASTIDE, Roger. O candomblé da Bahia: rito nagô. 3ª. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

BAUMAN, Zigmund. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BECKER, Judith. Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BERNARD, Zilé. A questão da Negritude. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BITHEL, Caroline (ed.), The Past in Music. Special Issue of Ethnomusicology Forum. Abingdon: 15, vol. 11, pp. 3-16, 2006.

BLACKING, John. Movement, Dance, Music and the Venda girls' initiation cycle. In: SPENCE, P. (Ed.). Society and the Dance. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 64-91.

_____. Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

_____. How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press, 1973.

_____. The Biology of Music-making. In: MYERS, Helen (ed.). Ethnomusicology: An Introduction. London: Macmillan, 1992. p. 301-314.

_____. Towards an anthropology of the body. In: BLACKING, John. The Anthropology of the Body. London: Academic Press, 1997. p. 1-28.

BORGES, Célia Maia. Escravos e libertos nas irmandades do rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII-XIX. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: MICELI, S. (org.). A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 99-181.

_____. Outline of a Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

_____. Homo Academicus, Paris: Minuit, 1984.

_____. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

_____. Razões Práticas. Campinas: Papirus, 1997.

_____. O Poder Simbólico Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. A distinção: crítica social do julgamento. [1979] São Paulo: Edusp, 2007.

BRUBAKER, Rogers. Ethnicity without groups, Arch. Europ. Sociol. Massachusetts: Harvard University, XLIII, pp. 163-189, 2002.

BUTLER, Judith. Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”. New York and London: Routledge, 1993.

_____. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, Shirley. A estética dos outros. Tradução de Érica Giesbrecht. Revista Proa, nº02, vol.01, 2010. <http://www.ifch.unicamp.br/proa>

CANCLINI, Nestor Garcia. A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. As Culturas Populares no Capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

_____. A Produção Simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: FUNARTE-IPHAN. Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Brasília: CNFCP, 2004. p. 65-83.

_____. Folclore e Cultura Popular. As Várias Faces de um Debate. Rio de Janeiro: INF/Ibac, 1992. p. 23-38.

_____. A Sensibilidade Modernista Face às Tradições Populares. Série Antropologia. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

_____. As Culturas Afro-Americanas na Iberoamérica: o Negociável e o Inegociável. In: CANCLINI, Néstor García (org.). Culturas da Iberoamérica. São Paulo: Editora Moderna, 2003. p. 101-138.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; e O’CONNELL, John. Music and Conflict. Urbana: Illinois University Press, 2010.

_____ e BRANCO, Jorge de Freitas. Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal. Lisboa: Celta Editora, 2003

CHARRON, Claude. Towards Transcription and Analysis of Inuit Throat-Games: Micro-Structure. Ethnomusicology, Indiana, v. 22, n.2, p. 2, 245-59, 1978.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Brasil: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHRISTENSEN, Dieter. Traditional Arts in Southern Arabia: Music and Society Sohar, Sultanate of Oman. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2009.

CLAYTON, Peter; GAMMOND, Peter. Jazz A-Z. Madrid: Ediciones Tauro, 1990.

COHEN, David; KATZ, Ruth. The Interdependence of Notation Systems and Musical Information. Journal of the International Folk Music Council, Indiana, v. 33, n. 11, p.100-113, 1979.

COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CONNERTON, Paul. Como as Sociedades Recordam. Oeiras: Celta Editora, 1999.

COSTA E SILVA, Alberto. A Enxada e a Lança – A África antes dos portugueses. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

COWELL, Henry. Our Inadequate Notation, Modern Music, New York, vol. 4, n. 3., 1927.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. Beyond Boredom and Anxiety. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.

_____. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York: Harper Perennial, 1990.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a Paradigm for Anthropology, Ethos, Urbana: 18 (1): p. 5-47, 1990.

_____. Embodiment and Cultural Phenomenology. In: WEISS, G.; FERN, N. (eds.). Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture. London: Routledge Press, 1999. p. 143-164.

CUNHA, Manuela Carneiro. “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível”. In: Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp 97-109.

_____. Antropologia no Brasil: mito, história e etnicidade. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DAMASIO, Antonio. Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain. New York: Grosset/Putnam, 1994.

DAMATTA, Roberto; Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DANIEL, Yvone. Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

DAWSEY, John Cowart. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: MEDEIROS, M.B de, MONTEIRO, M.F.M. e MATSUMOTO, R. K. (orgs.) Tempo e Performance. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

DENORA, Tia. Music in Everyday Life. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, A. Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar de hospitalidade. Rio de Janeiro: Escuta, 2003.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: A Realidade de um Sonho sem Sono. Afro-Ásia, n. 25-26; Universidade Federal da Bahia, Salvador, p. 313-363, 2001.

EDELMAN, Gerald. The Biology of Consciousness (Biologie de la Conscience). Paris: Editions Odile Jacob, 1992 (re-edited in 2000 in édition Poches).

ERLMANN, Veit; Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West. New York & Oxford: Oxford University Press, 1999.

FALCÃO, Joaquim. Patrimônio Imaterial: Um Sistema Sustentável de Proteção. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: vol. 147, p. 163-180, 2001.

FANON, Frantz. (1959). Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELD, Steven. (1982) Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression, 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FERRARA, Miriam Nicolau. A imprensa negra paulista (1915-1963). São Paulo: FFLCH/USP. Dissertação de Mestrado, 1981.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. Mais de mil e uma noites de experiência etnográfica: uma construção metodológica para pesquisadores-performers da religião. Etnográfica, [online] vol.13, no.2, p.441-464, nov. 2009.

FRADE, Cáscia. Folclore Brasileiro – Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1979.

FRANÇA, Lílían Cristina Monteiro. A internet como fonte de pesquisa para o estudo da cultura popular. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C., et. al. (org.). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. Medo e Ousadia: o cotidiano do professor. 9ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GASPAR, Lúcia. Maracatu Leão Coroado. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 10/10/2010

GIDDENS, Anthony. (1991) Modernidade e Identidade Pessoal. Oeiras: Celta, 1994.

_____. The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern

Societies. Cambridge: Polity, 1992.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

GUERREIRO, Goli. História do carnaval da Bahia. O mito da Democracia Racial. Análise & Dados, Salvador, CEI, vol. 3 n.4, pp.100-105, 1994.

_____. A trama dos tambores. A música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUSMÃO, Rita. A retomada do corpo. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C., et. al. (org.). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

GUTZWILLER, Andréas. Stone Age and Promised Land: An Answer to James Reid. Ethnomusicology, Indiana, v.23, n.1, p.103-107, 1979.

HALL, S. Culture, the media and 'ideological effect'. In: CURRAN, J. et al. (orgs.). Mass Communication and Society. London: The Open University Press / Arnold, 1977.

HANCHARD, M. G. Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

HANNERZ, Ulf. Cultural Complexity. New York: Columbia University Press, 1992.

HIGGINS, Lee. Acts of hospitality: the community in Community Music. Music Education Research, Philadelphia , 9(2), 281-291, 2007.

HOLTON, Kimberly da Costa. Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark. Indiana: University Press, 2005.

IANNI, Otávio. As metamorfoses do escravo. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Curitiba: Scientia et Labor, 1988.

INGOLD, Tim. Introduction to Culture. In: INGOLD, T. (org.) Companion Encyclopaedia of Anthropology, Londres: Routledge, 1994. pp 13-22.

KANT, Immanuel. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. Campinas: Papirus, [1964] 1993.

_____. Le jugement esthétique. Paris: Presse Universitaire de France, 1977.

KEIL, Charles; FELD, Steven; Music grooves: Essays and dialogues. Chicago/London: University of Chicago, 1994.

KIVY, Peter. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. New York: Cornell University Press, 1995.

KIYINDOU, Alain. Diversidade Cultural. In: AMBROSI, Alain; PIMIENTA, Daniel & Peugeot VALÉRIE (orgs.). Desafios de Palavras: Enfoques Multiculturais sobre as Sociedades da Informação. Paris: C & F Éditions, 2005.

LAMBERT, Jean. “Ceux qui n’étaient pas là ne pourront jamais comprendre...” Un ethnomusicologue sans magnétophone? Terrains. Cahiers de musiques traditionnelles, Genève: Ateliers d’Ethnomusicologie, n. 8., 1995.

LAPA, José Roberto do Amaral. A cidade: os Cantos e os Antros. São Paulo: EDUSP, 1995.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO Gustavo (eds.). Memória do Jongo: As Gravações Históricas de Stanley J. Stein: Vassouras 1949. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.

LAVE, Jean; WENGER Etienne. Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LEENHARDT, Maurice. Do Kamo: Person and Myth in the Melanesian World. Chicago: University of Chicago Press. 1979.

LÉVY-BRUHL, Lucien (1910). How Natives Think. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985.

LIMA, Ari. Espaço, lazer, música e diferença cultural na Bahia. Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro: (31), pp. 151-167, 1997.

LIMA, Rossini Tavares de. Folclore nacional. São Paulo: Centro de Pesquisas Mário de Andrade, 1946. p. 90.

LITWINCZIK, Telma. A Valorização da Capoeira Angola por Brancos Universitários. Estudo de Caso no Grupo Nzinga-DF. Monografia de Graduação. Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2003.

LUCAS, Glaucia. Os sons do Rosário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MAAKAROUN, Eugenia de Freitas. Maracatu – Ritmos Sagrados. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais UFMG. Belo Horizonte: 2005.

MANZATTI, Marcelo Simon. Samba Paulista, do centro cafeeiro à periferia do centro: estudo sobre o Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista. Dissertação (mestrado). Departamento de Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo, 2005.

MARIANO, Júlio. Badulaques. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1976.

MARTINS, Alessandra Ribeiro. Comunidades e instituições: o jongo, sua história e suas representações no sudoeste do Brasil no século XXI. Monografia de Conclusão de Curso de História, da Pontifícia Católica de Campinas : 2008

MATOS, Cláudia Neiva. Interações e parcerias no trabalho de campo: etnomusicologia, etnopoética e literatura oral teórica [online]. Disponível na Internet http://www2.uel.br/revistas/boitata/?content=volume_1_2006.htm. Consultado em : 20 de dezembro de 2007.

MATURANA, H.; VARELA. F. The Tree of Knowledge: A new look at the biological roots of human understanding. Boston: Shambhala/New Science Library, Boston, 1987.

MERCER, Kobena. Black Hair/ Style Politics. In MERCER, Kobena: Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies. London: Routledge, 1994. p. 97-130.

MERLEAU-PONTY, Marcel. Phenomenology of Perception. Evanston. IL: Northwestern, University Press, 1962.

MEYERS, Helen. Ethnomusicology – an introduction. New York: W. W. Norton, 1992.

MICELI, Sérgio (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

MORAES, José Geraldo Vinci de, Sonoridades Paulistas, Rio de Janeiro: Ed. Bienal/Funarte, 1997.

MOURA, Carlos. História do negro brasileiro. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NASCIMENTO, Abdias (org.). O Negro revoltado. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1968.

NOGUEIRA, Lenita. Walgide. Mendes. Música em Campinas nos últimos anos do Império. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OVERING KAPLAN, Joanna. The Piaroa: a people of the Orinoco basin. Oxford: The Clarendon Press, 1981.

PADILHA, Paulo Roberto. Direitos Humanos e Educação. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História* [online]. vol. 22, n.1, p. 81-113, 2003.

PENTEADO JR., Wilson Rogério. *Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no Vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP)*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: UNICAMP, 2004

_____. *Jongueiros do Tamandaré: devoção, memória e identidade social no ritual do jongo*. São Paulo: Annablume & Fapesp, 2010.

_____. *Uma trilha ao intangível: olhares sobre o jongo no espetáculo da brasilidade*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PINTO, T. O. Som e música. *Questões de uma Antropologia Sonora*. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, V.44, nº 1, 2001, pp 221-306.

POLAK, Rainer; A musical Instrument travels the world: Jenbe playing in Bamako, West Africa, and beyond. In: PORT, J. (org.). *Ethnomusicology: a contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, pp 161–185.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989, pp 3-15.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Vol 10. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Joselyne. São Paulo: UNESP, 1998

RABINOW, Paul. *Reflexiones sobre um trabajo de Campo em Marruecos*. Madrid: Ediciones Jucar, 1992.

RAMOS, Sílvia; MUSUMECI, Leonarda (orgs.) *Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

REAL, Katarina. *Eudes, o rei do maracatu*. Recife: Editora Massangana, 2001.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago e London: The University of Chicago Press, 2002.

_____. To Remember Captivity: The Congados os Southern Minas Gerais. *Latin American Music Review*, Austin, Volume 22, n. 1, 2007, pp 4-30.

_____. *Musicalidade, Colonialismo e Comunidades de Prática nas Minas Gerais do Século XVIII*, inédito, 2010.

RIBEIRO, Hugo L. *Folclore versus Parafolclore: O caso das Taieiras no Estado de Sergipe* [on-line] Disponível na Internet via:

http://www.musicaecultura.ufba.br/artigo_ribeiro_01.htm. Arquivo capturado em 06 de outubro de 2007

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges Ribeiro. O Jongo. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

RICCI, Maria Lúcia S. R. Viagem no tempo: a propósito de alguns bairros de Campinas. Notícia bibliográfica e histórica (PUCCAMP), Campinas, v. 35, n. 189, p. 121-135, 2003.

_____. Refletindo sobre alguns aspectos da segregação/transformações urbanas em Campinas. Notícia Bibliográfica e Histórica (PUCCAMP), Campinas, v. 198, p. 277-289, 2005.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. Volumes I, I e III. São Paulo: Papyrus, 1994.

ROCHA, Cristiany M. Histórias de Famílias Escravas. Campinas, século XIX. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

ROCHA, José Maria Tenório. Folclore Brasileiro – Alagoas. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1977.

ROUGET, Gilbert. Music And Trance: A theory of the Relations between Music and Possession. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

RUBIO, Kátia. Candomblé de Ketu e educação: estratégias para o empoderamento da mulher negra. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2008.

SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda. In: FALCÃO, Andréa (Org.). Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005.

SANSONE Livio. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. Mana, Rio de Janeiro, vol.6, n.1, 2000

_____. Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil. Salvador: EDUFBA/ Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

SANT'ANA, Luiz Carlos. Breve Memorial do Movimento Negro no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: "Papéis Avulsos", 1988.

SANTOS, Climério de Oliveira e RESENDE, Tarcísio Soares. Batuque Book Maracatu: baque virado e baque solto. Recife: ed. do autor, 2005.

SCHAFER, Murray. The soundscape: our sonic environment and the turning of the world. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.

SCHECHNER, Richard. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. From ritual to theater and back: the efficacy entertainment braid. In: SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 1988. p. 106-152.

_____. Victor Turner's last adventure. In: TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. 2nd ed. New York: PAJ Publications, 1992. p. 7-20.

_____. *Performance Studies, an introduction*. London: Routledge, 2002.

SCHWARTZ, Lília K. Moritz. *O Espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Retrato em Branco e Negro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.

SIMON, Iumna. Situação de Sítio. *Novos estud.* – CEBRAP [online] n.82, 2008.

SIMONARD, Pedro. *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais – Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

SLENNES, Robert. Malungo, Ngoma vem! África coberta e descoberta no Brasil. *Revista da USP*, São Paulo, , nº 12, p. 48–67, dez./jan./fev. 1991/1992.

_____. *Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOUZA, Florentina. Solano Trindade e a Produção Literária Afro-Brasileira. *Afro-Ásia*, n.031, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004. p. 277-293.

SOUZA, Kelma F. Beltrão, O consumo do espetáculo: reflexões iniciais sobre arafolclóricos de maracatu-nação ou de baque-virado. *UNIrevista* [online], vol. 1, nº 3, 2006.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002

STASI, Carlos. World Music e percussão: primitivismo nos “Brasis” de sempre. *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, pp. 173-184, 2003/2004.

STOLKES, Martin. (ed.) *Ethnicity, Identity and Music*. Oxford: Berg Publishers, 1994.

_____. *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, n. 37, 1998.

_____.; GARCIA, Marcus V. C.; GUSMAO, Rita (Orgs.). Patrimônio Imaterial, Performance Cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

TOREN, C. Making History: The Significance of Childhood Cognition for a Comparative Anthropology of Mind. Uxbridge: Man (N.S.), 28 , p. 461-478, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. Música folclórica e movimentos culturais. Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, 6. Rio de Janeiro: CLA/UNI-RIO, 2002, p.89-113.

_____. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GARCIA, Marcus Vinícius C. & GUSMÃO, Rita (orgs.) Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UNB, 2004.

_____. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 191-200, 2007.

TURINO, Célio. Ponto de Cultura – O Brasil de Baixo Para Cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

TURINO, Thomas. Moving away from silence. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. Participatory Music as a separate art: Music making in Peru, Zimbabwe, and the United States. Thoughts about alternative futures. Apresentado em um colóquio na universidade de Wisconsin – Medisson, inédito, 1995.

_____. Music and social Participation: as essay on the instrumentality of sound and movement in community life. Texto para cadidatura de pesquisador participante no Program for the study of Cultural Values na Ethics, inédito, 1997.

_____. Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

_____. Music as Social Life: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Terence. Bodies and Anti-Bodies: Flesh and fetish in Contemporary Social Theory. In: CSORDAS, Thomas (org.) Embodiment and Experience. The Existential Ground of Self and Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp 27-47.

TURNER, Victor W. O processo ritual. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

_____. Body, Brain and Culture. *Zygon: Journal of Religion and Science*, [online] 18 (3), pp. 221 – 245, 1983.

_____. The Anthropology of experience. Illinois: University of Illinois Press, 1986.

_____. The Anthropology of Performance. 2nd ed. New York: PAJ Publications, 1992.

UNESCO (2003). Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540POR.pdf>>. Acessado em: 25 de Nov., de 2007.

VAN VELSEN, J. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. In: FELDMAN-BIANCO, Bella. *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*. São Paulo: Global, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Editora Corrupio, 2002.

VON SIMSON, Olga R. de Moraes. *Palestra musicada - apresentação com o grupo de samba Cupinzeiro, enfocando o tema Memória do Samba Paulista*. 2005.

_____. *Carnaval em Branco e Negro, Carnaval Popular Paulistano (1914-1988)*. Campinas. Ed. da Unicamp, EDUSP e Imprensa Oficial, 2007.

WEINTRAUB, Andrew. *Dangdut Stories: A Social and Musical History of Indonesia's Most Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010

WILLIAMS, R. *Keywords*. New York: Fontana Press, 1988.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. (1958). In: GRAY, Ann; McGUIGAN, Jim; (orgs.). *Studying Culture – An Introductory Reader*. London/New York: Arnold, 1993, p. 5-14.

WULFF, Helena. Experiencing the Ballet Body: Pleasure, Pain, Power. In: REILY, S. (ed.). *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century*. Aldershot: Ashgate, 2006, pp.125-142.

Bumba meu Boi de Pernambuco

O Bumba meu Boi de Pernambuco, é encenado pelo grupo Urucungos geralmente durante as festividades de junho e julho. Esse teatro popular, que recebe uma infinidade de nomes território brasileiro a fora²⁶⁷, apoia seu desenvolvimento narrativo em encenações e canções. Há entretanto um enredo comum entre todas, no qual o grande fio condutor da ação dramática do espetáculo está na performance da morte e ressurreição do Boi como episódio final e no caráter fantástico de tal acontecimento.

Na versão coletada por Margarida Trindade no estado de Pernambuco, provavelmente na década de 1940, Catirina, mulher grávida, sente vontade de comer língua de Boi e pede ao marido, o vaqueiro negro Mateus, que vá buscar a carne que saciará seu desejo. Ele sai à procura de um Boi tendo o tempo todo a companhia seu amigo Bastião, o vaqueiro mestiço. O Boi que encontram é propriedade do fazendeiro/patrão/capitão a quem servem. Previsivelmente, o senhor das terras e do Boi, representado pela figura de um ser meio homem, meio cavalo-marinho, não permite que Mateus leve o animal. É chamado, então, um juiz para decidir quem, afinal, tem o direito sobre ele. Com o argumento de que Mateus cuidou do Boi desde seu nascimento, o juiz dá seu veredicto: O Boi pertence a Mateus. O dono da fazenda não aceita a decisão e na tentativa de provar que tem a posse do Boi e que, portanto, pode fazer dele o que quiser, desfere-lhe uma pancada mortal na cabeça. A partir daí iniciam-se as tentativas de cura/ressurreição do animal, que podem contar com o médico, o curandeiro e até com promessas desesperadas de Mateus, que já não quer mais sua língua, mas que volte à vida. Finalmente, em resposta a algum desses estímulos, o Boi ressuscita. Além de Mateus, Bastião, Catirina, o Capitão, o próprio Boi e aqueles que serão convocados para tentar ressuscitá-lo, há outros personagens que compõe a dramatização do auto – verdadeiros arquétipos tradicionalmente reconhecidos como populares e burlescos num amplo imaginário nacional.

O auto se inicia quando ao som de zabumba, chocalho, triângulo, pandeiro, caixa-surdo e repinique, entram em cena todos os personagens – o Boi, armação de Jacá com um

²⁶⁷ “Boi-Bumbá”, no Amazonas e no Pará; “Bumba-meu-Boi”, no Maranhão; “Boi Surubi”, do Ceará, “Boi de Calemba”, no Rio Grande do Norte e em Pernambuco; “Bumba de Reis” ou “Reis-de-Boi”, no Espírito Santo; “Boi Pintadinho”, no Rio de Janeiro; “Boi de Mamão”, em Santa Catarina, dentre outros.

homem dentro; Cavalo Marinho, armação em forma de cavalo-marinho com um homem dentro; Mateus, o vaqueiro negro sábio e temente; Bastião, o vaqueiro mestiço ingênuo e atrevido; Catirina, a sensual mulher de Mateus, que se insinua para Bastião e para o Capitão e dança grávida, vestida de noiva; Caboclo do Arco, o índio; o Capataz Mestiço; Compadre Mané da Hora, o bêbado; Joana Baia, mulher que pede tudo emprestado; O Doutor; O Padre; O Valentão e o Queixoso; Fidelis, outro vaqueiro; o Juiz; o Casal de Eletricistas; o Babau; o Morto carregando o Vivo; o Feiticeiro; o Arlequim; a Ema, a dona da Ema e o Urubu – mais as “Cantadeiras”, uma espécie de coro épico que tem a função de cantar e dançar as canções que narram do folgado. Ao dançarem, dramatizam os versos que cantam, com movimentos que são basicamente a tradução gestual das palavras de suas canções.

Participantes do Urucungos criaram uma relação de posse com essas personagens, desde os tempos dos ensaios com Raquel Trindade. Naquele momento, Raquel designou personagens associando-os diretamente a seus alunos, baseando-se em seus estereótipos, jeitos e maneirismos. Foi nesse momento, por exemplo, que Rosária Antônia tornou-se a Sinhá, tendo esse sido um papel reservado para ela. Até hoje os membros fundadores do grupo ainda ativos interpretam os papéis que lhes foram indicados na oficina de 1988. As substituições decorrentes das saídas e entradas de novos integrantes também seguiram essa tendência: uma vez “encaixando-se” ator e personagem, eles seguiram juntos até o tempo presente. É claro que num grupo caracterizado por um grande fluxo de pessoas, que muitas vezes vão e voltam, algumas personagens adquiriram um certo número de possíveis atores para interpretá-las. Personagens secundárias costumam ser mais flexíveis nesse sentido, podendo ser interpretados por um maior número de pessoas. Já personagens principais costumam ter “donos”, algumas vezes insubstituíveis. Já houve momentos em que o Boi foi representado sem Mateus, porque seu ator estava ausente, por exemplo.

Todos entram dançando e cantando até atingirem uma disposição no palco na qual os músicos e as Cantadeiras formam duas fileiras em L. Atrás das Cantadeiras, posicionam-se os personagens. Cada personagem, ao se apresentar, deverá sair de trás do coro de Cantadeiras, e permanecerá em frente a elas até o final da apresentação. A canção de abertura da dramatização dialoga com o público.

*Ai chegou
Chegou meu Boi agora
Se quiser que eu dance, eu danço
Se não quer, eu vou embora*

Assim que todos assumem sua posição no palco, o Capitão/Cavalo-Marinho se posiciona à frente das Cantadeiras sendo apresentado ao público por elas por meio de uma canção. O Cavalo Marinho é o condutor dramático do Bumba meu Boi, pois é ele quem chama ou interage com todas as outrss personagens do início ao fim da apresentação. Sua canção e sua dança mostram a grande mobilidade da personagem, que é na verdade o ser mais poderoso de toda a trama. O Cavalo-Marinho tem acesso a todos as figuras presentes na narração e seus mundos. Num aspecto social, ele representa o senhor fazendeiro, cuja opressora presença é invariavelmente sentida por todos que estão sob seu comando.

*Cavalo Marinho anda pra adiante,
Fazendo mesura pra toda gente,
Cavalo Marinho vem se apresentar,
Pedindo licença pro Boi dançar,
Cavalo Marinho com laço de fita,
Fazendo mesura pra moça bonita
Cavalo Marinho com sua atenção,
Fazendo mesura pro Capitão*

Quase ao terminar o último verso, o coro é interrompido aos berros pelo Cavalo-Marinho, que chama Mateus e Bastião e pede a Mateus para dizer sua “loa”.

Capitão – Mateus, Bastião!
Os dois – Nhô Capitão!
Capitão – Mateus, diz lá a tua loa.
Mateus – A burrinha do meu amo,
Tem um buraco no Cangote
Foi o rato que roeu
Pensando que era beiju

Ao declamar sua loa, Mateus se apresenta como personagem: é uma loa misteriosa, mas que em nenhum momento ofende ao Capitão. Sem entender muito bem, o Capitão, faz uma expressão jocosa de dúvida e o coro reinicia sua cantoria, sempre seguida de dança. É então mais uma vez interrompido pelos gritos do Cavalo Marinho, que agora, pede a

Bastião para dizer sua loa:

Capitão – Bastião, diz lá tua loa.
Bastião – Minha mulher e meu cavalo
Morreram no mesmo dia
Antes morresse a mulher
Era o cavalo que eu queria
O cavalo custa dinheiro
A mulher não falaria

O Capitão faz agora uma cômica expressão de espanto, que dura por quase toda canção que o coro volta a cantar. A loa de Bastião o mostra como o empregado irreverente, que não tem muita consciência das consequências de sua fala subversiva. Assim que o coro termina o último verso, o Capitão diz sua própria Loa respondendo de maneira ameaçadora a Bastião:

Meu negro Bastião
Vai comer peru
Dança bonitinho
Olha o couro cru.

A canção se reinicia como fundo musical para a expressão de indignação de Bastião, que antes mesmo do final responde ao capitão com uma loa insolente:

Bastião – Mandei fazer uma mala
E me fizeram um baú
Pra trancá gente feia!

O Capitão furioso sai com seu cassetete atrás de Bastião, gritando “queira Deus não seja tu!”. Bastião volta para trás do coro. Entra Catirina com uma dança insinuante para o capitão, que não lhe dá muita confiança. O coro, condenando sua atitude, canta para ela, lembrando-a de que é uma mulher casada:

*Catirina, cadê seu anelão?
Refinete de ouro e correntão.*

Percebendo que o Capitão não cede aos seus apelos, ela se volta para Mateus e

Bastião, agora já de volta ao palco. A sedução desferida por seus movimentos e olhares têm uma segunda intenção: ela quer convencer os dois de que se não comer a tal língua de boi, seu filho nascerá deformado. Como uma voz onipresente que expressaria o discurso de qualquer homem que assistisse àquela sedutora dança de mulher grávida, o coro agora canta:

*Abra a porta, também a janela,
Que eu quero ver essa cor de canela
Abra a porta acende o candeeiro
Que o dono da casa tem muito dinheiro*

Uma vez apresentada toda a trama, inicia-se a inserção de todas as outras personagens, que nem sempre trazem progressão dramática e nem mesmo fazem parte de outras versões. Estão ali para representar comicamente situações recorrentes no campo, bem aos moldes de uma crônica. Assim, entra o corruptível Engenheiro:

Engenheiro – Seu Capitão, sou Engenheiro autorizado para medir suas terras. Estes são meus dois empregados.

Capitão – Minhas terras já estão medidas por mim, tudo em orem, tudo legal.

Engenheiro – Mas eu sou autorizado pelo governo.

Ao ouvir isto, o capitão tenta subornar o Engenheiro, mantendo a mão no bolso e cochichando com ele, que passa então a expressar uma enorme satisfação.

Capitão – Pois não, pois não é pra já.

O Capitão faz gestos mostrando suas terras e vai falando suas medidas. O Engenheiro finge que vai tomando nota em um livro e os dois empregados vão medindo com uma fita métrica. É claro que a crítica a um sistema rural no qual o dono da fazenda tem plenos poderes não poderia terminar num tom de indignação, pois o auto se propõe a ser satírico. Inicia-se então o momento espirituoso:

Engenheiro – Já que o senhor me deixou medir tudo, deixa eu medir seu cavalo

Empregados – Da cabeça pro rabo um metro. Do rabo pra cabeça um metro

Engenheiro – Chega seu Capitão, o senhor deixou medir as suas terras, deixou medir seu cavalo, agora deixa eu medir sua meninas?

Capitão – Mateus, Bastião! Vejam se esses mequetrefes querem medir mais alguma coisa e pau neles!

Mateus e Bastião saem com cassetetes atrás do Engenheiro e sua equipe provocando risos na plateia que ouve agora a última repetição da música para Catirina, fechando o ato. Terminada essa canção, o coro já inicia o canto da Ema, um animal roubado por Mateus e Bastião na tentativa de agradar Catirina, em vista da dificuldade de encontrarem a língua do boi. Flagrando o roubo, a dona da Ema vai queixar-se ao Capitão/Cavalo-Marinheiro, a maior autoridade das redondezas.

Dona da Ema (aos gritos) – Minha Ema! Minha Ema! Cadê minha Ema????!!!!
Capitão – Ó xente! Que é isso minha senhora?

Apontado para Mateus e Bastião que tentam encobrir a Ema, representada por um dançarino vestido como pássaro, sua dona exclama:

Dona da Ema – Esse “passo” é meu, São Capitão, eles roubaram!!!!
Capitão – Mateus, Bastião, onde vocês acharam esse “passo”?
Mateus – Nós compreimo.
Capitão – Aonde?
Bastião – Numa feira que não tinha gente.
Capitão (voltando-se para a dona da Ema) – Minha senhora, se a senhora provar que o “passo” é seu, a senhora leva ele.
Dona da Ema - ti-ti-ti-ti-ti

Ao ouvir o chamado de sua dona, a Ema sai de trás de Mateus e Bastião e a segue, sempre dançando seu “passo”. O trocadilho entre a corruptela da palavra “pássaro” e o “passo” da dança da Ema é explorado pelo coro, que, dançando com passinhos que imitam o movimento de um pássaro, canta:

*Olha o “passo” da ema, Ola-i-lô
Lá do meu sertão, Ola-i-lô
Todo “passo” avôa, Ola-i-lô
Só a Ema não, Ola-i-lô
Olha o “passo” da Ema, Ola-i-lô
Do meu coração, Ola-i-lô
Todo “passo” canta, Ola-i-lô
Só a Ema não, Ola-i-lô*

O número da Ema reitera um aspecto já apresentado, o poder do Capitão e também confirma o caráter astuto de seus subalternos, que tentam resolver o problema a eles imposto da maneira mais imediata e simples possível. A progressão dramática promovida nesse momento limita-se a mostrar que estiveram próximos de uma resolução, mas que não obtiveram sucesso. O ato, encerrado com a repetição da canção da Ema, é seguido da entrada do Eletricista, sua exuberante esposa, a Sinhá e seus ajudantes. O coro chama atenção para a mulher, que, ao contrário de seu marido, que representa o progresso e quer trazer luz para a fazenda, quer pôr fogo em tudo. As Cantadeiras abanando umas as outras, cantam para a mulher:

Abana o fogo Sinhá
Abana Fogo Sinhá

Capitão – Mateus, Bastião, quem são estes?

Eletricista – Eu sou eletricista, meus ajudantes e minha mulher, que dá fogo.

Capitão – e daí?

Eletricista – E daí, nós queremos botar luz na sua fazenda

Capitão – Mateus, Bastião, Bota esses cabras pra fora!

Os homens são escoraçados ao som da canção para a Sinhá. Ela, no entanto, permanece ali, pois, num primeiro momento, agrada aos olhos do Capitão, que ainda desconhece suas intenções subversivas:

Capitão – E a senhora, que é?

Sinhá – Eu sou a Sinhá. Eu vou botar fogo nessa fazenda pra alumiar tudo isso que está aí!

Capitão – Mateus, Bastião vê se essa mulher quer botar fogo em mais algum lugar, e tasca fogo nela!

Sinhá é também escoraçada pelos vaqueiros enquanto sua canção é cantada pela última vez, chegando ao término do ato. Inicia-se então a canção do Caboclo do Arco, o índio, representado como valente e viril. A canção das Cantadeiras usa retoricamente de uma pergunta, “Caboclo do arco que vem cá buscar?”, para, de maneira lírica, cantar em seguida a resposta do Caboclo: “Menina bonita para vadiar!”. Esse ato revela a covardia de Mateus e Bastião em contraste com a bravura Caboclo. Os vaqueiros recebem uma ordem

do Cavalo-Marinho para chamar o Caboclo na selva. Contudo, os perigos deste lugar os amedrontam tanto que acabam por não obedecer a seu senhor.

Capitão - Mateus, Bastião!!!!
Os dois amedrontados – Nhô Capitão!
Capitão – Mateus, Bastião!!!!
Os dois – Nhô Capitão ...Ai!
Capitão – Chamem o Caboclo do mato
Mateus – a onça rosna nas matas...ronca na serra dos trovões

Uma vez compreendido que o medo dos vaqueiros não vai deixá-los cumprir a tarefa designada, é o bravo Caboclo quem sai das matas e vem ao encontro do Capitão.

Caboclo – ouvi chamar?

Decepcionado com o acovardamento de seus empregados, o capitão ordena que o Caboclo lhes dê uma lição de bravura, através de sua dança:

Capitão – Caboclo do arco e a flecha, quero que você ensine sua dança a Mateus de Bastião.

Reinicia-se a canção do Caboclo. Os passos do índio são seguidos timidamente por Mateus, pois a dança não condiz com sua natureza reservada e temerosa. Bastião, ao contrário, dança de maneira cômica e espalhafatosa. Está muito distante dos movimentos portentosos do Caboclo, mas pensa que está dançando tal e qual a ele, levando a audiência às gargalhadas.

A canção se encerra e já em seguida a banda acelera perceptivelmente o ritmo da batucada, que vinha se mantendo num andamento moderado até então. A razão para isso é a entrada da personagem Joana Baia, que, de maneira vivaz e lasciva, vem dançado ao som do coro que assume papel lírico, cantando a larga experiência da personagem em pechinchar:

*Era eu, Era meu mano,
Era meu mano, Era eu,
E nós dois numa demanda,
Nem ele ganha, nem eu!*

A mania de Joana Baia de levar vantagem em tudo também é conhecida por aqueles que lhe emprestaram coisas que nunca voltaram. A canção é interrompida aos gritos pelo pequeno Arlequim, que exige aos gritos a devolução das roupas de sua mãe:

Arlequim – Para, para, para tudo! Dona Joana, a mamãe manda dizer que a senhora devolvesse o chapéu que é dela!

Joana Baia se faz de desentendida, ignora o garoto, depois mente dizendo que ela mesma comprara o chapéu, mas diante da insistência do menino, acaba devolvendo. Assim que devolve a peça, escuta o coro lhe dizer:

Joana Baia, Joana Baia, essa roupa não é sua, pelo jeito que eu tô vendo vai acabar ficando nua!

A canção é reiniciada e repetida várias vezes. A cada repetição o menino lhe exige que devolva uma nova peça de roupa e a cada vez que Joana atende ao seu pedido, o coro volta a repetir o conselho. Assim Joana tira o xale, os sapatos, a blusa, até que o menino lhe pede a saia e Joana sai correndo ao som de sua cantiga.

A apresentação de personagens vai se seguindo similarmente, sem que se opere nenhum avanço na progressão dramática. As demais personagens continuam a ser introduzidas através do canto do coro, assemelhando sob esse aspecto ao teatro grego . A narrativa volta a se desenvolver quando o capitão, ciente das intenções de Mateus, pede a Arlequim que o chame. Mateus é flagrado levando o boi consigo e se apresenta mostrando humildade e vocabulário simples, diante de seu senhor, ao declamar seus versos ligeiramente cantarolados:

Olá, Olá, Olá
Si minha Boio chegou
Eu ta Aqui
E o que foi isso por aqui

Ô meu sinhô
Cadê-lo Bastião
Cadê-lo Fidere
Para onde foio?
Venham cá vocês
E também o Boio

O Cavalo-Marinho o questiona impiedosamente:

Capitão – Mateus, Mateus! Pra onde vai levando meu Boi?
Mateus – Vou levando o Boi comigo...
Capitão – Mas não pode levar o Boi com você! Leve pro curral!

Inconformado com a decisão do Capitão é o coro quem clama pela presença do Juiz, chamando-o por meio de uma canção:

*Donde vindes mana? Eu venho da missa
É lá no caminho, Ó maninha
Que vem a justiça. Se a justiça vem
Eu já vou embora, eu também sou dono
Ó maninha, do juiz de fora
O juiz de fora, mandou me chamá
Puxou a cadeira, Ó maninha
E mandou sentá*

Enquanto cantam, o coro e personagens se posicionam em duas fileiras que, frente a frente, formam um corredor. Sentam-se no chão ao final do último verso, e assistem à passagem do juiz pelo corredor formado, que, ao chegar perto da plateia, profere sua sentença:

Juiz – Vejam bem, vejam bem todos vocês! Este Boi, este Boi que está aí é do vaqueiro, porque quem cuida dele desde pequeno é Mateus!

Ao que o coro concorda dizendo:

É verdade!.

O juiz se vai, mas ao Cavalo-Marinho sua sentença pouco importa:

Capitão – Mas se eu quiser matar o Boi, eu não preciso pedir licença à prefeitura! Eu mato na hora que quiser, no dia que quiser, no ano e no mês que quiser.

E assim desfere uma paulada na cabeça do boi, que cai desfalecido e provoca o choro das Cantadeiras e das demais personagens. Não querendo crer que o Boi está morto, Mateus interrompe o lamento de todos:

Mateus – Para, para, para
Quero dizer um recado
Bóio dançou, dançou,
mas agora ta deitado

Bastião tenta trazê-lo à realidade dizendo “Parceiro, O Boio morreu!”. Mateus, entretanto não se convence, retrucando:

Vai te embora bobo
O Boio divertiu muito
Agora ficou cansado
Toca bico de ferrão
Pra tu vê como arrevira
E te manda no chão

Bastião atende ao pedido do amigo e ferra o boi, mas ele não se mexe. Mateus finalmente conclui que o Boi está morto de fato. Cai num choro desesperado e tem seu pranto traduzido pela voz das Cantadeiras que cantam:

*O meu Boi morreu , que será de mim?
Manda busca outro, Ó maninha
Lá no Piauí
O meu Boi morreu, em águas ta boas
Manda busca outro, Ó maninha
Lá nas Alagoas
O meu Boi morreu, que será da vaca?
Cachaça com limão, Ó maninha
Da´ Urucubaca
O meu Boi morreu, Já não posso mais
Manda busca outro, Ó maninha
Em Minas Gerais, coitado do Boi malhado
Que me fez tanta saudade, quem há de dizer, Quem há?*

*Se morreu ou foi matado, Coitado do meu patrão
Não pode se conformar, de tanto chorar, chorar,
já lhe dói o coração!*

Começam as buscas pelo Médico, pelo Padre e pelo feiticeiro Araúna, que em vão tentam ressuscitar o Boi. Esgotadas todas as possibilidades, Mateus e Bastião, cheios de angústia, começam a fazer oferendas ao Boi, numa última tentativa de fazê-lo se levantar:

Mateus – O que é que você qué Boi?

Bastião – Qué cumê?

Mateus – Qué bebê?

Bastião – Qué ir embora?

Mateus – Que um saco de dinheiro que o Coroné tem guardado aí?

Ao ouvir a última proposta o Boi se levanta, muge e dança. A tragédia se desfaz e dá lugar à euforia, o coro canta uma canção apoteótica que ressalta a todos os personagens:

*O meu Boi amarelo, Ê bumba
Dá-lhe de ponta, Ê bumba
Dá no vaqueiro, Ê bumba
Espalha esse povo, Ê bumba
O meu Boi amarelo, Ê bumba
Ê bumba, Torna a roda
Ê bumba, Roda outra vez
Ê bumba, O meu Boi amarelo
Ê bumba, Dá-lhe de ponta
Ê bumba, Dá no Mateus
Ê bumba, Dá na catirina
Ê bumba, O meu Boi amarelo
Ê bumba, Dá no Mateus
Ê bumba, Dá no Bastião
Ê bumba*

Esta música e emendada à canção de retirada que em ritmo lento canta para o público:

*Eu já me vou, na retirada
Dona de casa dê lembrança ao meu amor
Sinto uma dor, dona da casa
Até pro ano se nós vivo for*

Finalizando a dramatização, as batidas se aceleram e o grupo sai sambando e cantando efusivamente:

Mamãe eu vou pra escola aprendê a ler e a tocar viola
Mamãe eu vou pra escola aprendê a ler e a tocar viola
Ê bumba chora rá, rá, rá, vamos embora!

Sinto Saudade

$\text{♩} = 180$

Puxador do ponto

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

Sin- to sau- da_a_de_ de quem se

fo_oi

sin - to sau - da_a_de_ de quem se

Sinto Saudade

5

Sa-ra - vá Di - to Ri - bei - ro_ n' A - ru

fo_oi

5

5

5

5

7

an - da_

La _ la _ la _ la _ i _ ê _ ê _ La _ la

7

7

7

7

Sinto Saudade

The musical score for "Sinto Saudade" is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line includes the lyrics "La la la i ê ê ê la la" and "iê ê". The piano accompaniment features a simple harmonic structure with a bass line that has a double bar line and a repeat sign. The second system continues the vocal line with the lyrics "La la la i ê la la iê ê" and "iê ê". The piano accompaniment continues with a similar harmonic structure, also featuring a double bar line and a repeat sign. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Vocal Line (Treble Clef):

La la la i ê ê ê la la

iê ê

Piano Accompaniment (Treble and Bass Clefs):

La la la i ê la la iê ê

iê ê

Anexo II - Início do Samba Lenço

Samba Lenço Rural Paulista

♩ = 100

vozes

pandeiro

ganzá

reco-reco

caixa

zabumba

U - d u - e U - e - u - d U - d u - e U - e - u

- d pi - ni - ca_a li - ma pra la - ran - ja ma - du - rá pi - ni - caa

li - ma pra la - ran - ja ma - du - rá

Coco de Alagoas

Andamento livre

vozes

O be - sou ro ron - cou, ron - cou na fu - lô_

triângulo

agogô

ganzá

pandeiro

caixa

zabumba

O be - sou-ro dei - xa ron - car na fu - lô_ O - be

♩ = 100 15688

sou - ro ron - cou, ron - cou o be - sou - ro man - gan - gá na fu - lô

1

ron - ca o - be souro na fu - lô dei - xa ron car na fu - lô ron - ca o be - sou - ro_obe-

1: Início do passo do *Coco*: batida com o pé direito

puxador do coco: "Vamo dançá o coco gente?"

sou - ro man gan - gá na fu - lâ

côro: vamo!

The image shows a musical score for a song. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the melody for the first line of the song, with lyrics underneath: "sou - ro man gan - gá na fu - lâ". Above the staff, the text "puxador do coco: 'Vamo dançá o coco gente?'" is written. Below the vocal line, there are five empty staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first two staves are grouped by a brace on the left, and the last three are grouped by a brace on the left. The score ends with a double bar line.

Jongo Mineiro

1

Puxador do ponto

Côro

Agogô

Caxixi

Djambê

Tumbadora

Atabaque

2

2

E - le_é car - rei-ro que não sa- be car-re

ar E - le_é car - rei - ro que não sa - be car -re -ar o-lha lá seo car-ro

1: De maneira geral, a percussão deste jongo transita entre tempos com subdivisão binária e ternária. Optamos aqui por uma subdivisão binária em função da dança e da melodia.

2: dançarinos levantam os joelhos alternadamente.

Jongo Mineiro

7 tom-ba o car-rei-ro pas-sa má o-lha lá seo car-ro tom-ba o car-rei-ro pas-sa

7

7

Hei! **3** **4**

10 Hei! 3 4

10 má E-le_é car - Dá li - cen-ça seu jon - guei-ro

10

10

10

3: Há uma interrupção súbita em qualquer lugar da segunda repetição, quando um bailarino recita um ponto

4: Andamento livre, geralmente mais lento. Métrica livre: notas de fim de frase podem se prolongar.

Jongo Mineiro

13

li - cen- ça que_eu vou fa - lar se_E -le é um mau car-

16

rei - ro que não sa - be car - re - ar

Jongo Mineiro

19 que-ro que vo-cês me di-gam quan-tos pei-xes tem no mar

19 que-ro que vo-cês me

22 Heil!

22 di - gam quan - tos pei - xes tem no mar

Anexo V - Jongo da Galinha

Jongo da Galinha/ Fluminense

♩ = 100

cantor
Al - ber - ti - na di - a - cho ca - dê meu me - lã?

cômico
A ga - li - nha co - meu a ga - li - nha co

pandeiro

agogô

chocalho

djambê

tumbadora

atabaque

o meu me - lã - lã - ma - du - ri - nhô E - ra mei - a

- meu A ga - li - nha co - meu a ga - li - nha co - meu

1

1: Dançarinos começam a interagir com o público

TONGO DA GALINHA

noi - te eu sa-i a pro-cu-rar ou ga-linha_ou pi- ru ou Al-ber-ti - na

eu hei de_a - char E - ra mei - a noi - te eu sa-i a pro-cu

SONHO DA GALINHA

The musical score is written for a voice and guitar. The vocal line is in G major (one sharp) and 2/4 time. The guitar accompaniment is in the same key and time, using a simple strumming pattern. The lyrics are in Portuguese and describe a dream of a chicken.

Vocal Line:

- Measure 1: - rar
- Measure 2: ou ga - linha_ou pi - ruou_Al-ber-ti - na
- Measure 3: eu hei de_a char

Guitar Line:

- Measure 1: (Empty staff)
- Measure 2: (Empty staff)
- Measure 3: (Empty staff)

Samba de Roda

$\text{♩} = 100$

vozes

Eu le - vei u - ma car - nei - ra no es - tra -

pandeiro

agogô

chocalho

djambê

tumbadora

atabaque

da da ca cho - ei - ra - e não foi pe - que - ni - nha - u - ma ces - ta de o -

1: Variação no Pandeiro

SAMBA DE RODA

The image displays a musical score for a piece titled "SAMBA DE RODA". It consists of two systems of music. The first system features a vocal melody on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "- vos se - tes - sen - tas ga - li - nhas um fa". Below the vocal staff are six staves for guitar, each with a single sharp (F#) and a treble clef. The second system continues the vocal melody with the lyrics: "- cão de mei - a ar - ro ba e o trem cor - re é por ci - ma da li - nha e o trem cor - re é por ci - ma da". Below this system are also six guitar staves, each with a single sharp (F#) and a treble clef. The guitar accompaniment is written in a simple, rhythmic style, with many measures containing a single note or a short chord, often marked with a double bar line and a repeat sign.

- vos se - tes - sen - tas ga - li - nhas um fa

- cão de mei - a ar - ro ba e o trem cor - re é por ci - ma da li - nha e o trem cor - re é por ci - ma da

SAMBA DE RODA

The image shows a musical score for a piece titled "SAMBA DE RODA". The score is written on a system of eight staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "li - nha" under a melodic line. Below the vocal staff are seven empty guitar staves, each with a single sharp (F#) on the first line, indicating a key signature of one sharp. Each guitar staff has a vertical line with a sharp symbol (#) at the beginning, likely indicating a barre or a specific fret position. The system ends with a double bar line.

Anexo VII - Final do Samba de Roda

Samba de Roda

♩ = 100

vozes

be-á - bí be-é-bé be-i - bi que-ro- ver as ca-dei ra bu-lir que - ro

pandeiro

gonguê

ganzá

djambê

tumbadora

atabaque

ver des cer que - ro ver su - bir quer - ro ver des cer

SAMBA DE RODA

que - ro ver su - bir be - dé be - é be - i - bi que - ro -

2

veras ca - dei ra bu - ir o - ba

Cantor: "Põe a mão no lacinho" Cão: "Óba!" Cantor: "Põe a mão no joelhinho"

2: Cantor interrompe a música e a dança dizendo para a dançarina meio da roda:
"Põe a mão no lacinho"

SAMBA DE RODA

Côro: "Ôba!" Cantor: "Põe a mão no colarzinho" Côro: "Ôba!"

The musical score is written for a vocal ensemble and piano. It is in 2/4 time and G major. The vocal parts include a Soprano (Cantor) and a Chorus (Côro). The piano accompaniment consists of a grand staff with four staves. The lyrics are in Portuguese and describe a traditional Brazilian dance. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

o - ba o - ba põe a mão no LÊ rê rê

lê rê rê lê rê rê põe a mão no LÊ rê rê lê rê rê lê rê rê

SAMBA DE RODA

Côro: "Ôba!" Cantor: "Põe a mão no colarzinho" Côro: "Ôba!"

The musical score is written for a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and features a melody with lyrics in Portuguese. The guitar accompaniment is in 2/4 time and features a melody with lyrics in Portuguese. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of the vocal melody and the first two lines of the guitar accompaniment. The second system contains the next two lines of the vocal melody and the next two lines of the guitar accompaniment. The lyrics are: "o - ba o - ba põe a mão no LÊ rÊ rÊ".

o - ba o - ba põe a mão no LÊ rÊ rÊ

LÊ rÊ rÊ LÊ rÊ rÊ põe a mão no LÊ rÊ rÊ LÊ rÊ rÊ LÊ rÊ rÊ

SAMBA DE RODA

be-d - bẽ be-d - bẽ be-i - bi que-ra- ver as ca-dei ra bu-lir

sai sai sai ô pi - ra - nha sai - a da la - go_ o_ a_ sai sai

SAMBA DE ROÇA

be-d - bá be-d - bé be-i - bi que-ro- ver as ca-dei ra bu-lir

sai sai sai ô pi - ra - nha sai - a da lá - go a a a sai sai

SAMBA DE RODA

sai ô pi-ra-rha sai-a da la-go a a pôe u-ma mão na ca-be-ga

ou-tra mão na cin-tu-ra da um re-me-lê xo no cor-po

SAMBA DE RODA

The musical score is written for a vocal part and a multi-stemmed instrumental part. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line consists of two staves. The first staff contains the lyrics: "da u - ma um - bi - go - da na ou - tra sai sai sai ô pi - ra - nha". The second staff contains the lyrics: "sai - a da la - go - a". The instrumental part consists of six staves, with a bracket on the left indicating they are played together. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. There are repeat signs and first/second endings indicated by '1' and '2' with double bar lines. The score ends with a double bar line.

da u - ma um - bi - go - da na ou - tra sai sai sai ô pi - ra - nha

sai - a da la - go - a

Eu tenho pena, eu tenho dó

♩ = 132

puxador do ponto

Eu te - nho pe - na eu te- nho dó

coro

ganzá

caixa

tumbadora

bumbo

do ga - lo pre - to a - pa - nhar do ca - ri jó eu te- nho

5

Em geral a primeira parte do ponto, na qual o puxador canta um solo, possui andamento livre. Entretanto neste ponto isto não acontece. Sinhá já canta em 2/4, mantendo este ritmo também em seu corpo

pe - na eu te- nho dó do ga - lo pre- to a - pa

10

Eu te- nho pe - na eu te - nho nhar do ca - ri jó

15

1: Ritmo básico do bumbo

2: Nos acentos do bumbo, o bumbeiro pula em direção às mulheres

do ga - lo pre - to a - pa - nhar do ca-ri jó

3 4

Eu te- nho pe - na eu te- nho dó do ga - lo

3: Variação 1

4: Variação 2

pre - to a - pa - nhar do ca - ri jó

O! SALVE O PONTO!

SALVE!

80

Assim é o Samba de Bumbo

1

Puxador do ponto

voz

ganzá

caixa

tumbadora

bumbo

As - sim é_o Sam - ba de Bum - bo

vai pra lá e vem pra cá

1: Andamento livre, geralmente mais lento.

Métrica livre: pausas ou notas de fim de frase podem se prolongar.

7

sem - pre fi - ca mais bo - ni - to

do começo

quan - do_o po - vo vem dan - çar

10

A TEMPO ♩ = 132

sem - pre fi - ca mais bo - ni - to

quan - do_o

sem - pre fi - ca mais bo

po - vo vem dan - çar

15

16

sem - pre

quan - do_o po - vo vem dan - çar

19

fi - ca mais bo - ni - to

OI, SALVE O PONTO!

quan - do_o po - vo vem dan çar

SALVE!

20

Anexo X - final das Cirandas

Cirandas

$\text{♩} = 100$

vozes

cho-ra ba-na nei - ra ba-na - nei-ra cho-ra cho-ra ba-na

reco-reco

ganzá

caixa

zabumba

surdo

nei-ra U - ru-cun-gos vai-se_em bo - ra cho-ra ba-na - nei - ra ba-na - nei-ra

4

CIRANDAS

The image shows a musical score for a piece titled "CIRANDAS". The score is written for a vocal part and five guitar parts. The vocal melody is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "cho - ra cho-ra -ba - na nei-ra U - ru - cun-gos vai-se_em bo - ra". The guitar parts are represented by five empty staves, each with a C-clef (soprano, alto, and tenor positions) and a key signature of one flat. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains the vocal melody and the lyrics "cho - ra". The second measure contains the lyrics "cho-ra -ba - na". The third measure contains the lyrics "nei-ra U - ru -". The fourth measure contains the lyrics "cun-gos vai-se_em bo - ra". The score ends with a double bar line.

cho - ra cho-ra -ba - na nei-ra U - ru - cun-gos vai-se_em bo - ra

7

Nagô é minha nação

♩ = 76

Maracatu Nação Porto Rico

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for vocal parts: 'Mestre' and 'Côro'. The bottom five staves are for percussion: 'Gonguê', 'Agbê', 'Caixa', 'Alfaia Biancó', and 'Alfaia Melê'. The 'Alfaia Iam' part is listed at the bottom but has no notation. The music is in 4/4 time, indicated by the '4' over the first staff. The tempo is marked as ♩ = 76. The lyrics 'que coi - sa - mais lin- da_é a da - ma - de' are written under the 'Mestre' staff. The 'Gonguê' part consists of quarter notes. The 'Agbê' part consists of eighth notes with accents. The 'Caixa' part consists of eighth notes with 'x' marks. The 'Alfaia' parts consist of half notes with accents.

Mestre

que coi - sa - mais lin- da_é a da - ma - de

Côro

Gonguê

Agbê

Caixa

Alfaia Biancó

Alfaia Melê

Alfaia Iam

Nas performances da Nação Porto Rico há ainda outros instrumentos como atabaques e agbês de marcação. Estes apresentados aqui são os instrumentos utilizados nas performances do Maracatuá

Nagô é minha nação

2

passo ca - bo - clo lan - cei - ro Rei - a - mar

2

2

2

2

2

Detailed description: The image shows a musical score for a song. At the top, the title 'Nagô é minha nação' is centered. Below it, the first system consists of a vocal line on a single staff and an empty instrumental staff. The vocal line begins with a '2' above the staff, indicating a second ending or measure. The lyrics 'passo ca - bo - clo lan - cei - ro Rei - a - mar' are written below the vocal staff. The second system contains six staves of instrumental accompaniment. The first two staves are marked with a '2' at the beginning. The third staff features a series of 'x' marks with accents, likely representing a specific instrument or effect. The fourth staff has a '2' above it. The fifth and sixth staves also have '2' above them. The score concludes with a double bar line.

Maracatu de Pernambuco

$\text{♩} = 100$

vozes

Bo - ni-to_es-te-cor-te - jo que vem de ou - tras ban- das me

gonguê

agogô

xequerê

caixa

1 - alfaia média

alfaia grave

faz lem - brar mi - nha Lu - an - da Bo - ni-to_es-te-cor-te - jo que vem de ou - tras ban- das me

1: Embora chamado de alfaia média, o que se toca em geral é algum instrumento de pele (djambê, bongô) possibilitando notas graves e agudas

2: Em comparação aos maracatus do Recife, a célula da alfaia aparece deslocada. Entretanto quando toca com outros grupos, o Urucungos inicia o baque pela semínima, como usualmente o maracatu é tocado.

Andei, Parei

Vozes

an dei__ pa rei__ cus

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

1

tei mas no jon go_eu che guei__ an dei__ pa

1: Não há forma responsiva neste ponto. Todos cantam e todos repetem.

2: Batida com a ponta do pé

ANDEI, PADEI

7 rei_ cus tei mas no jon go_eu che guêl_ an

The score consists of a vocal line in treble clef and four piano accompaniment staves in bass clef. The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment staves are marked with a double bar line and a slash, indicating they are to be played as a single unit.

10 dei_ ô dan dá a bre_a ro da_

The score continues with the vocal line and four piano accompaniment staves. The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment staves are marked with a double bar line and a slash, indicating they are to be played as a single unit.

ANDEI, PAEI

15

ô dan dá a bre_a ro - da__ ô dan dá a bre_a

16

ro da__ ô dan dá a bre_a ro da__ quemfoi que

ÂNDEI, PAEI

19 dis - se__ quem te fa - lou__ que em Cam pi nas não ha vi a jon gue

19

19

19

19

22 dor__ quem foi que dis - se__ quem te fa - lo__ que em Cam

22

22

22

22

ANDEI, PAZEI

The image shows a musical score for a piece titled "ANDEI, PAZEI". The score is written on a system of five staves. The top staff is a vocal line in G-clef, containing a melody of eighth and quarter notes with the lyrics "pi nas não ha vi a jon gue dor__". Below the vocal line are four empty piano accompaniment staves, each in C-clef. The first three piano staves are grouped by a brace on the left. Each piano staff contains a double bar line with a slash (/) in the middle, indicating a section break or a placeholder for accompaniment. The system concludes with a double bar line on the right.

Dança do Jongo

$\text{♩} = 200$

Puxador do Ponto

O-lha dan-ça do Jongo gente co-mo_é que

côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

é? o ho - mem ti - ra ho - mem e_a mu-lher ti - ra - mu

Dança do Jongo

5

lher_

5

o -lha dan-ça do Jongo gente co - mo_é que

5

5

5

5

5

7

7

é? o ho - mem ti - ra ho - mem e_a mu-lher ti - ra mu

7

7

7

7

7

Dança do Jongo

The musical score for 'Dança do Jongo' is presented in two systems. Each system includes a vocal line and a percussion ensemble. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1:

- Vocal Line:** The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are "mu-lher ti - ra - mu - lher" and "mu-lher ti - ra - mu".
- Percussion:** The ensemble includes a snare drum (top staff) and four other percussion instruments (bottom four staves). The snare drum has a melodic line, while the other instruments play a steady rhythm marked with a double slash (/).

System 2:

- Vocal Line:** The melody continues with the lyrics "lher o ho - mem ti - ra ho - mem e_a mu-lher ti - ra - mu".
- Percussion:** The ensemble continues with the same rhythmic pattern as in System 1.

Dança do Jongo

The musical score for "Dança do Jongo" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and four percussion staves. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "lher mu-lher ti-ra-mu-lher mu-lher ti-ra-mu". The percussion staves are marked with a double bar line and a slash, indicating a specific rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with the lyrics "lher o ho-mem ti-ra ho-mem e_a mu-lher ti-ra-mu-lher". The percussion staves continue with the same rhythmic pattern, marked with a double bar line and a slash.

lher

mu-lher ti-ra-mu-lher mu-lher ti-ra-mu

lher o ho-mem ti-ra ho-mem e_a mu-lher ti-ra-mu-lher

Chama a Sinhá

♩ = 180

Puxador do Ponto

Cha-ma_a si-nhá ô cu - ma-di-cha ma_a si

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

nhá

Cha - ma_a si - nha ô cu - ma-di-cha ma_a si

Chama a Sinhá

The musical score is written for a vocal part and a guitar accompaniment. The vocal part consists of two systems of two staves each, with lyrics written below the notes. The guitar part consists of two systems of four staves each, with a capo on the 5th fret for the first system and the 7th fret for the second system. The lyrics are in Portuguese and describe a scene of a man calling for his wife to come to him.

Vocal Part:

System 1:
 Staff 1: ô cu - ma-di-cha ma_a si - nhá
 Staff 2: ô cu - ma-di-cha ma_a si

System 2:
 Staff 1: po - de me - cha-mar que_eu vou
 Staff 2: nhá ô cu - ma-di-cha ma_a si - nhá

Guitar Part:

System 1 (Capo 5):
 Staff 1: %
 Staff 2: %
 Staff 3: %
 Staff 4: %

System 2 (Capo 7):
 Staff 1: %
 Staff 2: %
 Staff 3: %
 Staff 4: %

Nossa Senhora do Rosário

♩ = 200

Puxador do Ponto

Nossa se nho ra do Ro sário, sa - ra - vá São Be - ne

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

di-to

Va - mo_a - brir ro - da de jongo pe - ço que_es-te- jam co

Nossa Senhora do Rosário

5 Sa - ra - vá si - nhô tam- bú, sa - ra - vá o can don guei

5 mi - go.

5 ro

7 Sa - ra - vá os pre-to véio sa - ra - vá Di - to Ri bei-ro.

7

Tava Durmindo

♩ = 180

Puxador do Ponto

Ta - va dur - min - do, an-go-ma me cha - mou

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

The musical score for 'Tava Durmindo' is written in 12/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 180. The score includes five vocal parts and four percussion parts. The vocal parts are: Puxador do Ponto (Lead), Côro (Chorus), and two additional vocal lines. The percussion parts are: Palmas (Claps), Candongueiro (Candonga), Viajante (Viagem), and Trovão (Trovão). The lyrics are: 'Ta - va dur - min - do, an-go-ma me cha - mou'.

Ta - va dur - min - do an - go -ma me cha - mou

This section continues the musical score for 'Tava Durmindo'. It features the same vocal and percussion parts as the first section. The lyrics are: 'Ta - va dur - min - do an - go -ma me cha - mou'. The score is written in 12/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#).

Tava Durmindo

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The first system shows the vocal melody starting on a whole note, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics 'dis-se le - van - ta po - vo ca - ti vei - ro já_a - ca' are written below the notes. The piano accompaniment consists of a single bass line with a whole note and a series of eighth notes. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the vocal melody starting on a whole note, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics 'dis-se le - van - ta po - vo ca - ti vei - ro já_a - ca bou' are written below the notes. The piano accompaniment consists of a single bass line with a whole note and a series of eighth notes. The score ends with a double bar line.

dis-se le - van - ta po - vo ca - ti vei - ro já_a - ca

bou

dis-se le - van - ta po - vo ca - ti vei - ro já_a - ca bou

Na Fazenda Roseiral

♩ = 200

Puxador do Ponto

Na fa-zen- da Ro - sei- ral mi - lho - vi - rou pi

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

po - ca eu com meu tam-bu na mão si - nho zi - nho não me to - ca

Acendi minhas candeias

♩ = 180

Puxador do Ponto

A - cen - di mi - nhas can - de - ias na_a - re_ei_a

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

The musical score for 'Acendi minhas candeias' is written for a Ponto do Jongo ensemble. It features six staves: Puxador do Ponto (melody), Côro (chorus), Palmas (clapping), Candongueiro (candlestick), Viajante (traveler), and Trovão (thunder). The Puxador do Ponto staff has a treble clef and a 12/8 time signature. The lyrics 'A - cen - di mi - nhas can - de - ias na_a - re_ei_a' are written below the Puxador do Ponto staff. The Candongueiro, Viajante, and Trovão staves have a 12/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Palmas staff has a 12/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Côro staff has a treble clef and a 12/8 time signature. The lyrics 'O - gum bei - ra mar lin - da se - rei - a' are written below the Candongueiro staff.

O - gum bei - ra mar lin - da se - rei - a

This block shows the continuation of the musical score for 'Acendi minhas candeias'. It features five staves: Côro, Palmas, Candongueiro, Viajante, and Trovão. The lyrics 'O - gum bei - ra mar lin - da se - rei - a' are written below the Candongueiro staff. The Candongueiro, Viajante, and Trovão staves have a 12/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Palmas staff has a 12/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Côro staff has a treble clef and a 12/8 time signature.

Acendi Minhas Candeias

de - pois de se - te noi - te de lu - a che__ei

minhas can - dei - as ta - va_a - ce - sa na_a - rei - a

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 7/9 time signature. The piano accompaniment consists of four staves, each with a different clef: the first two are in treble clef and the last two are in bass clef. The score is divided into two systems, each with two measures. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line. The first system of lyrics is "de - pois de se - te noi - te de lu - a che__ei" and the second system is "minhas can - dei - as ta - va_a - ce - sa na_a - rei - a". The piano part includes various musical notations such as rests, beams, and slurs, indicating the harmonic and rhythmic structure of the piece.

Acendi Minhas Candeias

The image displays a musical score for the hymn "Acendi Minhas Candeias". It is written for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) and a piano accompaniment. The score is divided into two systems, each containing two measures. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics "bei - ra mar" are written under the first measure. The second system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The lyrics "se_es - se mar tem mi - ron ga_eu vou mi - ron - ga_ar" are written under the first measure. The piano accompaniment is written in the bass clef. The score is marked with a "f" (forte) dynamic. The lyrics are written in a stylized font, with some characters appearing to be ligatures or special characters.

6 bei - ra mar

se_es - se mar tem mi - ron ga_eu vou mi - ron - ga_ar

Acendi Minhas Candeias

The musical score is arranged in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The vocal line includes lyrics in Portuguese. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a repeating rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

System 1:

- Vocal Line:** The melody begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on B4. The lyrics "ô bei - ra" are aligned with these notes.
- Piano Line:** The right hand plays a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, A4, G4) and a quarter note (F#4). The left hand plays a steady bass line of eighth notes (G3, A3, B3, A3, G3).

System 2:

- Vocal Line:** The melody continues with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on B4. The lyrics "mar se_es - se mar tem mi" are aligned with these notes.
- Piano Line:** The right hand plays a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, A4, G4) and a quarter note (F#4). The left hand plays a steady bass line of eighth notes (G3, A3, B3, A3, G3).

Acendi Minhas Candeias

The musical score is written for a vocal part and a four-part instrumental accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 17-measure rest at the beginning. The lyrics are: "ron - ga_eu vou mi - ron - ga_____ar". The instrumental accompaniment consists of four staves, each with a 17-measure rest at the beginning. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The other three staves have a bass clef and a key signature of one sharp. The score ends with a double bar line.

ron - ga_eu vou mi - ron - ga_____ar

Namoro uma moça

♩ = 180

Puxador do Ponto

Na mo_o ro_u - ma mo - ça não é bran - ca_e não é

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

fei - a

Na mo_o ro_u ma

Namoro uma Moça

The musical score is written for a voice and piano. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment consists of four staves, with the left hand in bass clef and the right hand in treble clef. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The piano part includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is marked with a '5' at the beginning of the first system and a '7' at the beginning of the second system.

mo - ça não é bran - ca_e não é fei - a

Len - ço ver - de na ca - beça brin - co d'ou - ro na o

Namoro uma Moça

The musical score is written for a voice and piano. The title "Namoro uma Moça" is centered at the top. The score is divided into two systems. The first system contains two vocal staves (soprano and alto) and four piano staves. The vocal lines are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics "rei - a deu mei - a noite brin - co de - la re - lam" are written below the vocal staves. The piano accompaniment consists of four staves, each with a repeat sign (//) in the first measure. The second system also contains two vocal staves and four piano staves. The vocal lines continue with the lyrics "pei - a". The piano accompaniment again features repeat signs in the first measure of each staff. The score concludes with a double bar line at the end of the second system.

rei - a deu mei - a noite brin - co de - la re - lam

pei - a

Jongueiro Novo

♩ = 180

Puxador do Ponto

Mi - lho - vi - rou pi po - ca na fa-zen - da Ro - sei-

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

ral que-ro ver jon - guei - ro no - vo que - ro ver- jon - guei - ro

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

Jongueiro Novo

musical score for 'Jongueiro Novo' in 2/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

The vocal line consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics 'bom' are written below the first staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'que-ro ver jon-guei-ro bom'.

The piano accompaniment consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody with the lyrics 'que-ro ver jon-guei-ro bom'. The third and fourth staves are empty, indicating a continuation of the piano part.

Um abraço dado

♩ = 100

vozes

Um - a - bra - ço da - do

palmas

candongueiro

viajante

trovão

de bom co - ra ção é mais que u - ma

ben ção é mais que u ma ben - ção

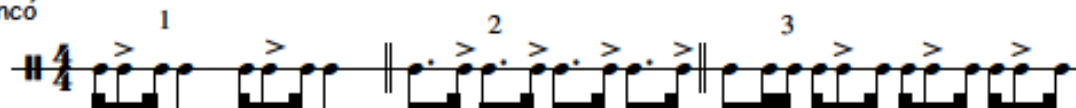
4

7

The musical score is written for a Jongo performance. It includes five vocal parts (vozes) and four percussion parts (palmas, candongueiro, viajante, trovão). The tempo is marked as ♩ = 100. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system contains the first line of the vocal melody and the corresponding percussion accompaniment. The second system contains the second line of the vocal melody and the percussion accompaniment. The third system contains the third line of the vocal melody and the percussion accompaniment. The percussion parts are marked with 'x' symbols, indicating specific rhythmic patterns. The vocal parts are marked with notes and lyrics. The score is numbered 4 and 7 at the bottom of the second and third systems, respectively.

Variações de Porto Rico

Alfaia Biancó



Alfaia Yam



Martelo



Originalmente Biancó e Yam são nomes dados a alfaias nas quais são tocadas as variações descritas acima. Com o tempo, Biancó e Yam se transformaram em nomes de "toques", que se pode executar em qualquer alfaia. Estas são as famosas "virações" de Porto Rico. O Biancó é composto de três células rítmicas que podem se repetir de maneira independente uma da outra. Yam é sempre uma resposta ao Biancó, como mostra o anexo 11.

Já o Martelo é um toque usado para enfrentamento entre nações. Quando se encontram, cada uma começa tocar o seu martelo (este acima é o de Porto Rico, outras nações possuem toques diferentes) afim de desestabilizar o baque da outra.

Lábios, Lâminas

♩ = 200

Puxador do Ponto

Côro

Palmas

Candongueiro

Viajante

Trovão

Lá - bios lâ - mi - nas

la - bios lâ - mi - nas por um triz não me cor - tou

Lábios, Lâminas

pe lo tem po des-sas on - das es-se mar já te le

mi - go.

vou a gi - rar Ô ne go Di_ to

Oi ne go gri - ta_o

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment section (four staves: two for the right hand and two for the left hand). The lyrics are written below the vocal line. The first system ends with a double bar line. The second system continues the melody and includes the lyrics 'Oi ne go gri - ta_o'.

Lábios, Lâminas

The musical score is written for a vocal line and a four-part instrumental ensemble. The vocal line consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The instrumental ensemble consists of four staves, each with a different clef: the first two are treble clefs and the last two are bass clefs. The score is divided into two systems, each containing four measures. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:

- Measure 1: *ff* (vocal), rest (instrumental)
- Measure 2: *ff* (vocal), rest (instrumental)
- Measure 3: *ff* (vocal), rest (instrumental)
- Measure 4: *ff* (vocal), rest (instrumental)

System 2:

- Measure 1: *ff* (vocal), rest (instrumental)
- Measure 2: *ff* (vocal), rest (instrumental)
- Measure 3: *ff* (vocal), rest (instrumental)
- Measure 4: *ff* (vocal), rest (instrumental)

Lyrics:

Ô ne go Di_ to Ô ne go
rei Oi ne go gri - ta_o rei
Di_ to Oi ne go Di_ to
Oi ne go gri - ta_o rei Oi ne go gri - ta_o rei

Apêndice II - Fotografias



Figura 1 - A professora de estudos de gênero Annecka Marshal da Jamaica, ao lado de TC na Casa de Cultura Tainã.



Figura 2 - TC durante ensaio da Orquestra de Tambores de Aço - Casa de Cultura Tainã.



Figura 3 - Músicos em ensaio da Orquestra de Tambores de Aço – Casa de Cultura Tainã.



Figura 4 - Biblioteca da Casa de Cultura Tainã.



Figura 5 - Telecentro Dona Nina – Casa de Cultura Tainã.



Figura 6 - Festa no quintal da sede do Urucungos – Bar Mane da Hora



Figura 7 - Figurino do Urucungos



Figura 8 - Figurino de Maracatú – Urucungos (Fotografia de Valdiney Pimenta/ Edição Érica Giesbrecht)



Figura 9 - Figurino do Boi Bumbá – Urucungos (Fotografia de Mariana Rampazzo)



Figura 10 - Figurino do Boi Bumbá – Urucungos (Fotografia de Mariana Rampazzo)



Figura 11 - Passo básico do Samba Lenço – Urucungos



Figura 12 - Jongo da Galinha



Figura 13 - Samba de Roda



Figura 14 - Samba de Bumbo



Figura 15 - Estandarte do Grupo Urucungos



Figura 16 - Rainha, Rei e Paio do Maracatú – Urucungos (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 17 - Damas da Coroa do Maracatu – Urucungos (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 18 - Dama das Flores do Maracatu – Urucungos (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 19 - Rei recebe a boneca Calunga da Dama do Paço (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 20 - Lanceiros do Maracatu - Urucungos (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 21 - Ana Maria Miranda do Urucungos - (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 22 - Rosária Antônio, a Sinhá do Urucungos (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 23 - Cortejo de Baianas do Maracatu - Urucungos (Fotografia de Valdiney Pimenta/ edição Érica Giesbrecht)



Figura 24 - Roda de Jongo no Largo da Mãe Preta (Fotografia de Rafael Jorge)



Figura 25 - Sede da Fazenda Roseira (Fotografia de Luiz Carlos Capellano)



Figura 26 - Casal dançando Jongo - Jongo Dito Ribeiro



Figura 27 - Os três tambores do Jongo Dito Ribeiro



Figura 28 - Alfaias - Maracatucá (Fotografia de Mariana Rampazzo)



Figura 29 - Gonguê - Maracatucá (Fotografia de Mariana Rampazzo)



Figura 30 - Agbês Maracatucá (Fotografia de Mariana Rampazzo)



Figura 31 - Timba, Mineiro e Gonguê - Maracatucá.