

## **Jongos, Batuques e Sambas de Bumbo: Dançando a memória negra de Campinas**

Érica Giesbrecht

### **Resumo**

Na cidade de Campinas, São Paulo, uma rede de pessoas envolvidas em grupos de dança afro-brasileiras evocam memórias através da performance de um legado musical criado durante os tempos de escravidão. No lugar de meras experiências de subjugo e segregação, a recriação de tais performances nos dias atuais dá visibilidade a estratégias bastante sagazes de manutenção da dignidade, mesmo sob um regime de cativo. Transportando tal passado vitorioso para demandas sociais contemporâneas, os grupos afro de Campinas inscrevem essas experiências em seus próprios corpos através da dança e música, proporcionando uma nova perspectiva sobre a memória negra.

**Palavras-Chave:** Memória, legados musicais afro-brasileiros, incorporação, resistência.

### **Abstract**

In the city of Campinas, São Paulo, a network of people involved in African-Brazilian dance groups evokes memories through the performance of a musical legacy created during the period of slavery. In the place of experiences of subjugation and segregation, the recreation of such performances in the present days gives visibility to rather sagacious strategies in the maintenance of dignity even under a regime of captivity. Transporting such a victorious past to contemporary social demands, the African-Brazilian groups in Campinas inscribe those experiences on their own bodies through dance and music, providing a new perspective on black memory.

**Keywords:** Memory, African-Brazilian musical legacies, embodiment, resistance.

A memória de um povo, ou de um grupo social, não corresponde necessariamente ao passado em si, mas a ideias compartilhadas sobre o passado no tempo presente (Tonkin 1992). Muitas vezes nos referimos a memórias explicitamente compartilhadas para explicar a cultura “de hoje”, praticamente justificando a ontologia do tempo presente. A evocação da memória parece oferecer uma espécie de lastro cultural; debater, organizar, e compartilhar a memória no tempo presente podem ser parte de um estratégico investimento identitário reforçando, ao mesmo tempo, os laços de pertencimento entre aqueles que compartilham determinada cultura (Cunha 1987). Dentre os mecanismos empregados nessa reapropriação da história está a música, “através da qual ecos do passado ainda podem ser ouvidos no presente”, como diria Caroline Bithell, sendo a música ainda capaz de “evocar, incorporar e transformar o passado e, ao fazer isto, agir como meio para a história e sua interpretação” (2006:3). Assim, podemos

pensar na música como mediadora entre memória e cultura, articulando pessoas, ideias, sensibilidades e experiências.

Em minha pesquisa de doutorado junto a grupos dedicados à performance de tradições musicais afro-brasileiras, sediados na cidade de Campinas, pude perceber o emprego de múltiplas possibilidades sonoras para se acessar, apreender e dar visibilidade a uma memória que ainda margeia a história oficial da cidade: a trajetória das populações africanas ou afrodescendentes trazidas como escravas em meados do século XIX, quando a produção cafeeira gerava prosperidade econômica para a região. Entretanto ao lançar mão de uma musicalidade entusiástica e contagiante, o passado que se quer revelar não é exatamente o das atrocidades da escravidão, mas o da resistência à condição cativa através da música.

Em tempo, é preciso que o leitor tenha em mente que ao me referir a tais repertórios musicais, não quero dizer que sua fruição se limite à escuta. Eles envolvem uma intensa movimentação do corpo, não apenas de bailarinos, mas também de cantores e instrumentistas, quando não requerem a habilidade de execução de três atividades – canto, percussão e dança - ao mesmo tempo em que se anda por ruas, praças ou outros espaços públicos. E esses movimentos se estendem às plateias, que geralmente interagem dançando, cantando ou batendo palmas, tornando-se parte da performance.

Diante de tal cenário, esse artigo reflete sobre a eficácia dessas performances, mais especificamente da dança, para se incorporar e divulgar essa memória, explorando as especificidades de um processo que engloba lições não verbalizadas, aprendizados sensoriais, envolvimentos emocionais e compreensões, para além de intelectuais, corpóreas. Para tanto, primeiramente percorri de modo breve a trajetória da música na vida social negra em Campinas, tendo como ponto de partida o tempo das senzalas, passando pela vida em liberdade nos cortiços do centro da cidade, comentando em seguida o contínuo processo de dispersão urbana dessa população e finalmente chegando aos movimentos sociais negros e seus diferentes usos da musicalidade afro-brasileira. A partir de então, tendo como base os processos de reapropriação do jongo e do samba de bumbo realizados respectivamente pela comunidade Jongo Dito Ribeiro, criada em 2001, e pelo grupo de danças Urucungos, Puítas e Quijêngues, fundado em 1989, buscarei demonstrar como essa musicalidade e essa maneira de dançar repercutiram em inclusão, socialização e, principalmente, na inscrição de uma memória cultural vitoriosa nos corpos de seus praticantes, acompanhada de ideias e sentimentos compartilhados em relação a um passado imaginado.

Embasando essa reflexão está a ideia de memória habitual de Paul Connerton e sua compreensão sobre grandes celebrações coletivas enquanto forma máxima de incorporação de memórias. Como contraponto, auxiliados por Suzel Reily, compreenderemos como envolvendo o corpo diretamente na recriação de um passado permeado por dança e música, essas performances substituem a incorporação de uma trajetória de agruras e exclusão social por outra forma de vivência da mesma experiência: apesar da condição cativa, havia a celebração, o momento ritual de liberação da mente e do corpo, a manutenção da dignidade e do poder sobre si mesmo, sendo essa memória de resistência que atualmente se quer incorporar. Finalmente discutirei as possibilidades de liberação e fluidez da dança enquanto experiência sensorial procurando demonstrar de que maneira, mesmo na experiência da recriação de tradição e formação de espetáculos, os participantes podem experimentar a transcendência e, a partir dela, substituir memórias

socializadas de marginalização por um modo empoderado de ser negro no mundo, tendo como terreno seus próprios corpos.

### **Das senzalas ao espetáculo: caminhos da memória**

Nas últimas décadas, movimentos culturais de reapropriação de práticas do passado têm eclodido em várias formas de expressão artística, tanto de ordem imaterial (dança, música, teatro) quanto material (pintura, escultura, adornos corporais) ao redor do globo. Enquanto passados reorganizados ou memórias, é claro que não se tratam de cópias fiéis daquilo que teriam sido anteriormente, ainda mais em se tratando de performances. Porém, como já nos ensinara Richard Schechener (2002), performances não são necessariamente ficções, mas restaurações da vida real; toda repetição implica invariavelmente em uma nova maneira de se apresentar o passado. Diante dessa perspectiva, podemos inferir que o fato dessas memórias estarem sendo reelaboradas como espetáculo não dirime necessariamente nem as suas conexões com o passado, tampouco suas potencialidades: ao contrário pode torna-las ainda mais acessíveis, atraindo públicos diversos e gerando uma incrível visibilidade.

Mais especificamente sobre as performances e demais práticas culturais da diáspora africana, Stuart Hall já teria dito:

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 (1996: 323-324).

Na cidade de Campinas, dezenas de grupos culturais vêm se especializando nos chamados repertórios tradicionais afro-brasileiros de música e dança, a exemplo de maracatus, lundus, jongos, sambas paulistas, dentre outras culturas expressivas. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma ou várias dessas manifestações. Tais associações amadoras podem ser compreendidas como comunidades de prática musicais (Reily 2010): pesquisam, ensaiam e apresentam performances de dança e música ao público, nem sempre visando ganhos financeiros pelo exercício dessas atividades. Várias são as fontes de suas pesquisas, envolvendo desde literatura e recursos midiáticos como filmes, gravações em áudio e buscas na internet, até consultas a senhoras e senhores mais velhos, que chegaram a experienciar essas expressões no passado e que, em muitos casos, compõe os grupos do presente ou participam de outras atividades relacionadas à difusão da cultura afro-brasileira. A associação a esses grupos é voluntária e ocorre por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros, na maior parte dos casos. Além de reunirem pessoas que se declaram negras e de baixa renda, são abertos à participação de qualquer interessado em apoiar suas causas; não são grupos

homogêneos, portanto, mas majoritariamente negros.

Jongos e sambas de bumbo compunham a bagagem cultural de homens e mulheres trazidos na condição de escravos para Campinas no século XIX e marcavam os cultos, reuniões para divertimento e celebrações ritualísticas. As reuniões em torno dessas expressões teriam acompanhado os ajuntamentos dos primeiros negros livres, em cortiços na região central, e se mantido até meados do século XX. A partir de então, famílias negras reunidas nesta área se envolveriam em outras atividades culturais e seriam também dispersas em função de projetos de urbanização da cidade, passando a ocupar regiões cada vez mais periféricas. Simultaneamente ao processo de dispersão, essas manifestações culturais negras passariam por um relativo silenciamento, resultado também da morte dos praticantes antigos e da falta de sucessores.

Embora a retomada dos jongos, pela Comunidade Dito Ribeiro, e dos sambas de bumbo, pelo grupo Urucungos, possa ser vista como mais uma forma de ressurgimento de tradições que demarcam diversidades no contexto contemporâneo, esse processo contou com bases formadas por um movimento social mais amplo, que remonta às décadas de 1970 e 1980. Neste período consolidavam-se movimentos negros tanto políticos – como o Movimento Negro Unificado, M.N.U. – quanto culturais, como o Afoxé Ilê Ogum e o Teatro Evolução na cidade de Campinas. A essas associações juntavam-se descendentes daquelas antigas famílias negras de Campinas e migrantes de diversas regiões do país em busca de melhores condições de vida, que passavam a amalgamar-se nas periferias de Campinas. Nem todos necessariamente se declaravam negros, mas apoiavam as mesmas causas.

Bastante influenciadas pelo fluxo contínuo de pessoas e ideias nos movimentos de caráter marcadamente político, as manifestações culturais dessas décadas tendiam a articular-se mais diretamente às correntes de educação popular promovidas por centros comunitários de esquerda que, com apoio financeiro de países socialistas e comunistas, mantinham cursos de educação política abertos à população. Tais projetos de “conscientização popular” muitas vezes se inspiravam em práticas teatrais como as de Bertold Brecht e Augusto Boal, sendo este um dos pontos principais do relacionamento entre movimentos políticos e artísticos. Mesmo que se soubesse que expressões como os jongos ou sambas de bumbo haviam sido performances populares entre os negros da cidade, não era exatamente esse repertório que se queria como emblema de um movimento artístico de resistência. A ênfase das escolhas recaía sobre as performances consideradas mais politizadas em comparação àquelas danças antigas, que já nem mesmo as famílias negras mais velhas mantinham. A exceção era feita em relação a danças e canções de comunidades religiosas de terreiro, bem como os afoxés de rua - se bem que essas expressões ganhavam notoriedade política na Bahia da década de 1970. Muitos militantes dessa época concordam em dizer que essas eram as principais fontes de inspiração quando era preciso conferir um caráter “afro” a uma performance. Provavelmente essas formas de dança e música eram mais acessíveis e conhecidas para os militantes e artistas campineiros da época do que os próprios jongos ou sambas de bumbo!

Tal orientação viria a mudar substancialmente na década de 1990, como resultado de uma conjunção de fatores. O desmantelamento de economias e organizações mundiais de esquerda e o conseqüente enfraquecimento da ênfase na arte explicitamente politizadora deixaram uma brecha para que outras nuances redirecionassem o movimento

negro da cidade. A abertura ideológica para novas possibilidades foi reforçada pela passagem de pessoas influentes como a folclorista Raquel Trindade, filha do poeta Solano Trindade, que veio a convite do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para ministrar oficinas de danças afro-brasileiras e danças dos orixás a alunos de graduação em dança e em artes cênicas.

Disseminando repertórios expressivos até então pouco conhecidos em Campinas, e tendo influenciado diretamente na criação de grupos culturais que fariam de sua própria performance o cerne de suas discussões políticas, como o Urucungos, Puítas e Quijêngues, Raquel Trindade renovava as possibilidades de emprego de culturas expressivas como ação de resistência. Para aqueles que, de dentro dos movimentos culturais negros acreditavam nas performances como forma de expressão ideológica e política, tais danças traziam a memória dos negros de outras partes do Brasil, narradas em sons, cores e movimentos. Mas por outro lado, essas danças eram capazes de incluir outras pessoas e suas questões. Para os que não estavam diretamente envolvidos com a militância dos movimentos negros, essa era uma oportunidade de “*aprender mais sobre si mesmo*”, como ouvi várias vezes durante minha pesquisa de doutorado.

Desde os repertórios praticados pelo Urucungos, até aqueles explorados pelos grupos mais recentes, existem alguns pontos em comum. Em primeiro lugar, esses são considerados repertórios afro-brasileiros “tradicional”, ou seja, criados em algum momento da trajetória dos africanos ou de seus descendentes escravizados no Brasil. Tais repertórios são capazes de acionar teias de significados que remetem a uma ancestralidade imaginada e à trajetória dos povos africanos em terras brasileiras, incluindo não apenas momentos de servidão e subjugo - que muitas vezes aparecem como um mote para a exigência de uma retratação social por parte de toda a sociedade brasileira - mas também os momentos de liberação ou sagacidade, em que alguma forma de revide (um feitiço maligno recaindo sobre os senhores) ou recompensa de ordem maior (a graça de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário ou de Oxalá) compensaria as agruras da vida em cativeiro. Instrumentalmente, nota-se a primazia dos tambores e outros instrumentos de percussão.

Nessas expressões, os usos do corpo não se limitam à dança, mas se estendem para o toque dos instrumentos. As plateias são estimuladas a interagir na performance, dançando, cantando, batendo palmas, dentre outras formas de contribuição sonora ou cinética. As canções são curtas e muito repetitivas, especialmente nos momentos em que os performers querem abraçar o público e envolve-los em suas danças. Ao mesmo tempo em que esses repertórios reforçam uma forma de engajamento não explícito, no qual o lúdico, o fantasioso, o irônico e o tradicional são equilibrados de modo a dar continuidade a uma ação política, também criam um espaço para reflexões, autoconhecimento, socialização e entretenimento dos quais todos os participantes podem desfrutar.

Para praticá-los na década de 1990, não era necessário estar a par ou manter discursos estritamente políticos, nem estar ligado a organizações com esse cunho para se compreender a história dos africanos escravizados nas fazendas pernambucanas de cana-de-açúcar narradas nas loas de maracatu, ou a metáfora da luta pela terra teatralizada no bumba-meu-boi, por exemplo. Envolvendo os participantes na experiência do canto e do movimento direcionados pelo som dos tambores, aqueles eram ensinamentos para mentes e corpos. Para aqueles que se identificavam como negros, tendo sua posição social demarcada também pela experiência existencial de seus corpos, aquela era a chance da

criação de uma nova “tecnologia de si”, no sentido proposto por Foucault (1990). Capítulos da trajetória dos africanos negros no Brasil eram incorporados aos músculos, reorganizavam a postura do esqueleto, afloravam na pele e nos cabelos dos participantes que se identificavam com ela e passavam a fazer dela sua própria história.

Ainda que 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 despertou o interesse pelas expressões culturais locais e intensificou um sentimento socializado de busca e de recuperação de algo perdido no tempo. Embora cronologicamente não tenham se passado muitos anos entre o esmorecimento de jongs e sambas de bumbo e sua retomada, o sentimento de perda rodeava seus primeiros pesquisadores, pois não haviam sido eles os responsáveis pela continuidade daquelas manifestações; talvez nem todos soubessem mesmo que existiam. E o uso do termo “sentimento” aqui não é somente retórico. Concordando com Bithell (2006), estou me referindo a uma relação emocional com o passado, eficazmente intensificada através da música, especialmente quando esta deixa de ser ouvida por uma geração ou mais tempo.

Transcorridas mais de duas décadas de trabalho contínuo, grupos mais antigos como o Urucungos, Puítas e Quijêngues foram grandes laboratórios por onde muitos outros passaram. A partir deles formaram-se outros grupos na cidade, a exemplo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, reproduzindo o processo de experimentação, reapropriação e divulgação de repertórios afro-brasileiros. Reitero que não devemos compreender isso como uma adulteração do passado. Como nos mostra Carol Muller (2001), novas criações e composições baseadas na compreensão presente de estilos do passado nada mais são do que formas dinâmicas de armazenamento da cultura de outros tempos. Sons, vozes e memórias de diferentes camadas do passado podem ser reorganizados e reincorporados nas performances do tempo atual. Música e dança podem ser entendidas como fontes recicláveis para as performances do presente, colocando o passado em movimento.

### **O passado como performance**

Sambas de bumbo, também chamados sambas de roda, eram celebrações que envolviam famílias negras em propriedades rurais e, nos centros urbanos, em terreiros compartilhados por famílias residindo numa mesma área. Eram grandes festas que, conduzidas pela música, geralmente promovidos por uma única família, por vezes em função de uma graça alcançada ou do nascimento de um filho. Quando uma família começava a promover esses sambas, tinha de fazê-lo por sete anos consecutivos, caso contrário corria o risco de sofrer desventuras (Giesbrecht, 2011).

Nesse estilo de samba, caixa, chocalho e pandeiro acompanham um grande bumbo que pode ter mais de um metro de diâmetro e cuja sonoridade se pode ouvir à distância. Os instrumentos da base seguem um padrão rítmico sem grandes variações, enquanto o bumbo interage com os dançarinos, podendo improvisar batidas e variar a intensidade do volume.

Essas batidas acompanham o cantar dos pontos, cantigas curtas versando sobre as memórias da escravidão, o cotidiano nas roças, a vida dos antepassados, ou louvando santos católicos. Os pontos têm sempre uma finalidade implícita: saudação, louvação,

diversão ou mesmo zombaria, desafios entre sambadores. O repertório de pontos de uma comunidade sambadora está sempre se renovando, pois além dos seus próprios, podem aprender novos, através das visitas de sambadores de outras regiões; além disso, novos pontos podem ser improvisados durante uma performance, agregando-se aos anteriores.

A maneira de se cantar os pontos é sempre responsiva: um participante propõe uma “demanda”, isto é, canta um 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. Uma vez apreendido, o ponto passa a ser cantado por ambos, proponente e demais sambadores, alternando-se. Iniciado o jogo demanda e resposta, inicia-se o batuque, e a partir daí o ponto é repetido inúmeras vezes.

A partir do momento de aceitação de uma demanda, tem início o movimento de recuo e avanço entre bumbo e o coeso grupo de dançarinos: o bumbeiro avança contra o grupo, empurrando-o para trás, mas este logo responde, empurrando o bumbeiro de volta. Os passos dos dançarinos 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. Uma explicação que ouço com frequência entre os participantes dos grupos culturais da atualidade é a de que esses movimentos teriam substituído 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. Olga von Simson (2009) concordaria com isso:

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

Silenciados nos anos 1960, sambas de bumbo foram retomados nos anos 1990, mediante a pesquisa de algumas pessoas ligadas aos grupos culturais que surgiam naquele momento, dentre os quais estava Alceu Estevam, hoje presidente do grupo Urucungos. Houve um trabalho intenso na recuperação dos antigos bumbos e de coleta de cantigas e batuques ainda lembrados por velhos sambadores, então vivos. Concluída, a pesquisa, Alceu apresentou o samba de bumbo ao Urucungos, chamando atenção para o fato de aquele tipo de samba ser ‘tradicionalmente campineiro’. Hoje em dia, o samba de bumbo é a apresentação mais requisitada do grupo.

Na retomada deste samba o grupo Urucungos se permitiu realizar recriações, ressignificações e reapropriações. Mesmo que se consultasse a senhores e senhoras, que ainda na infância assistiam ao samba por entre as fendas das portas dos quartos destinados às crianças, que só fingiam dormir enquanto os adultos dançavam, ou que já na adolescência ganhavam permissão para ficarem na festa por mais tempo, essa performance ganhou novos contornos, absorvendo disposições, temporalidades,

preferências estéticas, anseios e operacionalizações contemporâneos.

A figura do bumbeiro adaptou-se aos corpos de homens mais novos interessados em revitalizar o instrumento e aprender como tocá-lo. Ao som desses instrumentos, os “pontos”, breves cantigas que através de linguagem metafórica expressam os tempos de escravidão, o trabalho na roça, o cotidiano dos antepassados ou louvam aos santos católicos e aos orixás, foram pesquisados ou reinventados, servindo como base estética para a criação atual de tantos outros pontos. A dança em que um bumbeiro avança empurrando para trás um coeso grupo de sambadores, que logo responde, empurrando o bumbeiro de volta, ganhou gestualidade teatral e figurinos vistosos, dentre outros aspectos “apresentacionais” (Turino, 2008). (Ver Figura 1.)



FIGURA 1. Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues apresentando o samba de bumbo.

Ainda hoje, os passos dos sambadores são sempre miúdos, arrastados. De costas curvadas, colados entre si e ao chão, realizam a performance de um samba de trabalhadores cansados, cujo peso das obrigações pode ser amenizado mediante a sua música, sua dança e sua união. O vai e vem entre bumbeiro e sambadores se encerra quando aquele que propôs o ponto o encerra, dando a deixa para que alguém cante outro, para isto gritando “Salve o Ponto”. O público é sempre convidado a se juntar ao grupo de mulheres sambadores após a apresentação de alguns pontos. Geralmente algum participante convida seus públicos a sambar cantando:

Assim é o samba de bumbo  
Vai pra lá e vem pra cá  
Sempre fica mais bonito  
Quando o povo vem dançar

Também no período de escravidão sudeste brasileiro, uma outra dança, o jongo, era praticada fazendo uso de canto e percussão. Tratava-se de uma dança circular que constituía a base da socialização entre escravos, lançando mão de uma forma codificada de canto que tornava sua comunicação incompreensível para seus senhores. Nesses cantos se misturavam palavras portuguesas e banto num jogo melódico, rítmico e essencialmente metafórico. (Lara; Pacheco 2007).

Correntes historiográficas se dividem entre as ideias de que o jongo seria 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 banto. De todo modo, a prática do jongo teve continuidade entre populações libertas, marcando tanto o ritmo do trabalho cotidiano nas lavouras, quanto as ocasiões festivas (Stain, 1949 APUD Lara; Pacheco, 2007). Continuado, ou mesmo reapropriado, por algumas comunidades negras do sudeste, o jongo foi declarado patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 2005.

Essa dança dispõe seus participantes em um círculo, ao centro do qual um casal baila num contínuo movimento de afastamento e encontro, podendo esses encontros terminar em umbigadas. Ao longo da dança os casais se sucedem, dando a chance de todos os participantes da roda dançarem ao centro.

Enquanto se dança, também se cantam os pontos, cantigas curtas e repetidas várias vezes, com letras metafóricas. Pontos podem ser cantados de maneira responsiva, como acontece com as demandas do samba de bumbo: uma voz solo propõe o ponto, que é respondido pelo canto dos demais. Há pontos de saudação, louvação, enfrentamento, zombaria, dentre outras categorias. Após algumas repetições, um ponto é encerrado iniciando-se outro, podendo os temas engatilhar-se como numa conversa informal em que um assunto vai puxando outro. Isso acontece muitas vezes porque esses pontos podem “amarrar” alguém presente na roda, ou seja, zombar, desafiar ou ameaçar. Se alguém se sentir o alvo desse ponto, deve reagir desamarrando-se, isto é, respondendo ao que lhe foi demandado através de outro ponto, que pode ser lembrado dentre os pontos praticados pela comunidade ou improvisado na hora.

O acompanhamento é feito com tambores de pele e palmas. Os tambores são importantes para comunidades jongueiras, não apenas pela teia de significados que carregam e acionam, mas também porque particularizam cada comunidade pelo modo como são construídos e tocados. 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 (Ribeiro 1984). 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.

No processo de reapropriação do jongo desempenhado pela Comunidade Dito Ribeiro, uma conexão direta e familiar com o passado foi empregada. A criação desse grupo se deveu principalmente aos esforços de Alessandra Ribeiro, de sua família e de seus amigos. Alessandra é neta de Benedito Ribeiro, a quem o nome do grupo homenageia. Ele teria chegado à Campinas no início da década de 1930 e, na nova

cidade, teria dado continuidade à tradição de sua família, descendente de escravos de Minas Gerais, promovendo festas e encontros de jongueiros. A dança teria ficado adormecida por algumas décadas após a sua morte, até que a família Ribeiro recomeçasse a promover encontros de jongo em sua própria casa em 2001. Esses encontros eram abertos e contavam com a participação de muitas pessoas, dentre elas, membros de vários grupos de cultura afro já formados em Campinas.

Desde então, a comunidade Dito Ribeiro vem se dedicando à reconstituição e pesquisa do jongo buscando, para além do conhecimento disponível em registros bibliográficos, midiáticos e adquirido junto a outras comunidades jongueiras, conhecer um repertório de dança e música ainda presente na memória dos membros mais velhos que compõem o grupo. Para além da performance, desenvolvem uma relação espiritualizada com esse repertório, atribuindo-lhe poderes encantados em função de sua ancestralidade. Como diz um dos pontos entoados pela comunidade: “E quando você dança Jongo... Pisa na tradição!”

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. 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.

Nessa comunidade jongueira, há sempre um número mínimo de três tambores, que desempenham três funções diferentes; O tambor Candongueiro, o menor e mais agudo de todos os três, é tocado em ritmo constante e dita o andamento a ser seguido pelos demais tambores. 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. 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 variações.

Quando realizada fora da Casa de Cultura Fazenda Roseira, como apresentação cultural, a plateia é sempre convidada a fazer parte dessa roda. Os pés descalços roçam o chão e as saias das mulheres conferem um incrível colorido à dança. Há sempre um casal dançando no meio da roda que se substitui constantemente. (Ver Figura 2.)



FIGURA 2. Roda de Jongo no Largo da Mãe Preta

Num passo considerado básico, comum em rodas de jongo de outras comunidades espalhadas pelo sudeste brasileiro, há um contínuo movimento de encontro e afastamento, sendo esses encontros uma metáfora das umbigadas. 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 mais grave, o “trovão”, que mantém o andamento de toda a performance. (Ver Figura 3.)



FIGURA 3. Tambores de Jongo

Nas recriações do Jongo Dito Ribeiro, surgiram novos passos, novas maneiras de se tocar tambores e revisões sobre quem deveria toca-los, estendendo-se essa tarefa também às mulheres do grupo.

Em suas origens, tanto jongos quanto sambas de bumbo poderiam ser compreendidos como o que James Scott (1990) chamou de artes da resistência: subdiscursos de antidominação disfarçados por trás de aparentes demonstrações de temor e subserviência. Assim, o bumbo a frente do corpo masculino afastava homens e mulheres para os “de fora”, enquanto fazia as vezes do falo para os “de dentro”; os pontos de jongo promoviam a comunicação entre os escravos e a incompreensão dos senhores através de sua linguagem metafórica.

Scott refuta a ideia de aceitação de uma ordem natural do poder vigente capaz de controlar dimensões materiais e simbólicas e aniquilar por completo a consciência das massas. Para ele, as classes subalternas são capazes de imaginar a igualdade, a inversão do estatuto do poder e a derrota dos poderosos. É nas formas metafóricas de inversão da realidade que o autor nos revela inconformismo e resistência nas expressões populares. Tais reações são permeadas por sutileza e sagacidade; fazem valer suas verdades ao mesmo tempo em que evitam o conflito direto com o poder vigente, valendo-se de disfarces, anonimatos e eufemismos. São capazes de contornar a dominação por meios que dificilmente serão reprimidos, garantindo assim a continuidade de seus protestos e reiterando o reconhecimento da situação em que vivem.

Resta-nos saber de que maneiras esses dois estilos musicais, hoje não mais reprimidos como no passado, mas valorizados como herança cultural por seus participantes, seus públicos e instâncias governamentais, continuam perfazendo resistências na atualidade.

### **Música para se dançar um passado e incorporar resistências**

O passado de exclusões e rechaços sociais, pelo qual passaram africanos e seus descendentes no Brasil, ocupou páginas e mais páginas da literatura histórica sobre o país. Após a libertação da condição de escravos, essas populações foram alvo de um drástico processo de marginalização que, mesmo com os avanços da conjuntura atual, ainda se faz presente. Para além de um amplo processo social, podemos pensar nessa trajetória também como memória incorporada pelos sujeitos que dela fizeram e têm feito parte, recorrendo às reflexões de Paul Connerton (1999).

No pensamento de Connerton, o compêndio de costumes, hábitos, valores e verdades comuns que se depositam de maneira tácita nas sociedades, e que nem sempre são explicitados ou documentados através dos rigores e sistematizações da historiografia oficial, também se inscreve no corpo por meio de diversas práticas. Connerton sugere uma passagem do campo da *memória social* para a *memória habitual*, sendo *hábito* algo que “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, p.107). A memória habitual seria o reino das coisas banais, aquelas que não pensamos para fazer, ações automatizadas do dia-a-dia como gestos, expressões faciais e tarefas consideradas braçais. Tais ações, entretanto, e em especial a maneira como as executamos ou as *performamos*, mediam constantemente nossas relações; são significadas pelos que nos rodeiam através de processos nem sempre intelectuais, mas

altamente fluidos e independentes de nossas intenções ou controle sobre o que estamos fazendo.

Nessas ações, são também nutridos sentimentos e formas de cumplicidade 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. Para Connerton, é ensinando corpos e, neste sentido, construindo-os como plataformas de incorporação de conhecimentos, habilidades, disposições, regras, histórias e verdades, que 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. As sociedades, diz Connerton, selecionam 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, p.117).

Connerton ressalta as cerimônias, os rituais e as comemorações como momentos privilegiados de revisitação da memória social incorporada nos hábitos. Rituais são instâncias em que todos os nossos sentidos estão envolvidos e coletivamente direcionados para o mesmo fim. Nem sempre verbalizados, rituais fazem uso de símbolos, sons e movimentos que estimulam nossos pontos de percepção; enfim, são momentos em que se pode experienciar e rememorar as regras tácitas que regem a cultura, por vias não necessariamente intelectuais. Articulando práticas que envolvem o corpo, as emoções e o drama coletivo, o autor encontra nos rituais o momento máximo da expressão das memórias sociais incorporadas. Tratam-se de enunciações performativas nas quais é revisitado 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, p.43).

Ao pensarmos sobre jongs e sambas de bumbo enquanto práticas rituais do passado, não podemos dizer que era ao cotidiano de submissão e subjugo daqueles homens e mulheres escravizados que seus momentos de celebração, conduzidos por dança e música, intentavam reforçar. Na verdade, a exemplo de outras expressões performáticas surgidas no contexto escravista das Américas, essas danças eram momentos de reconstrução de cosmologias, conhecimentos e estados emocionais anteriores à escravidão, aos quais se queria acessar e incorporar, como forma de promover resistência e liberação do corpo e da mente num contexto cativo (Daniel, 2005). A dança possibilitava a liberação das estruturas incorporadas nas práticas cotidianas, substituindo-as por outras, perfazendo assim uma resistência corporizada à dominação, como observou Suzel Reily (2001)

A violência física perpetrada sobre os corpos, especialmente os corpos subordinados, para habitua-los à posturas de submissão, atesta sua rebeldia a se submeter facilmente à essa inscrição. De fato, grupos subordinados se esforçam para contrariar a sedimentação da inscrição hegemônica sobre seus corpos através de suas próprias práticas corpóreas. (2001, p.5)

Reily nos mostra, portanto, que para além do reforço das memórias habituais construídas pelas práticas cotidianas, rituais, cerimônias e celebrações podem também ser espaços de elaboração de outras verdades, sentimentos e reflexões, e sua prática se presta

ao exercício de incorporação de outras memórias, contrárias e rebeldes ao processo de dominação. Envolvendo completamente os sentidos, dançar significava reinscrever no corpo outras verdades tácitas, e possibilitava a reconstrução de um campo de lembranças daquilo que não fora escrito, verbalizado ou intelectualizado. De maneira misteriosa e subversiva aquele legado cultural, ainda que re-imaginado, era rememorado pelos corpos podendo atravessar gerações carregado pelos músculos dos dançarinos.

Ora, se música e dança viabilizaram a incorporação de uma memória reconstruída da África naquele contexto, por que não seriam eficazes nos dias de hoje? Como demonstrei há pouco, em Campinas a formação dos grupos de cultura afro-brasileira conta com descendentes de famílias de ex-escravos das fazendas de café; participantes e ex-participantes de movimentos sociais negros; sujeitos que se declaram negros, sem jamais terem feito parte de grupos politizados e também com pessoas que não se declaram negras. É nesse contexto que música e dança têm operado como instrumentos viabilizadores da incorporação de uma memória que não necessariamente fez parte do passado, ou da experiência familiar de todos os envolvidos, mas à qual buscam se apropriar. Uma musicalidade intencionalmente executada para se dançar, chacoalhar o corpo, além de se ouvir. Referindo-se ao samba de bumbo, dona Rosária Antônia, popularmente conhecida como “Sinhá”, que à beira dos seus 80 anos abrilhanta as apresentações do Urucungos com seu talento e carisma, diz:

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...

Sambas de bumbo e jongs produzem experiências sonoras e cinéticas que proporcionam um estado de imersão coletiva entre os participantes, reforçando laços comunitários e resultando em transcendência, liberação e remetendo seus participantes a uma reconexão com aquele passado perdido no tempo, não importando o quanto tenha sido reconstruído no presente. Como diz André Luís Moraes, jovem membro da comunidade Dito Ribeiro:

No jongo muita coisa me contagia, o espaço da roda é de uma energia impar desde o início, o tocar do tambor me remete a uma ancestralidade, que mesmo distante, eu sinto muito perto; sendo assim, tremer, se emocionar são coisas simples de serem sentidas. Inexplicavelmente o tambor, os pontos e as rodas me contagiam...O jongo me faz entender a minha ancestralidade e todo caminho que me trouxe até ali. Nunca vi o jongo como algo novo, apesar de ter conhecido há uns 5 anos, mas pra mim ele é algo que me acompanha há muito tempo...Algo ancestral.

Mais do que isso, tanto o jongo quanto o samba de bumbo, e outras tantas expressões que hoje se espalham por Campinas divulgando diversos passados negros, possibilitam o alcance de uma experiência de plenitude, que deve muito à estrutura repetitiva comum a esses repertórios, que se constituem como bases seguras para liberações e improvisos. Como pontuou Wulff (2006), o sentimento de plenitude na dança só é alcançado no momento em que os bailarinos param de pensar sobre ela, o que tanto no jongo como no samba de bumbo se torna fácil pela segurança proporcionada pelas repetições. É no estado de completa imersão em sons e movimento, que o bailarino

se torna capaz de superar limites, medos ou dores; mente, corpo, afetos e sentidos estão totalmente ocupados com uma única tarefa: dançar. É assim que se sente Vandir Gomes, membro da comunidade desde sua fundação:

Sabe, é isso aí o que sinto. É algo muito mágico, pois depende muito do ponto que tiver cantando. O canto é que dá um impulso e eu tenho que entrar pra dançar na roda naquele momento. Mas a batida dos tambores dá um *tchã* mais forte. Especialmente se quem está dançando comigo está na mesma sintonia que eu de movimento.

Jongos e sambas de bumbo abrem espaço para pensarmos na dança como um lugar privilegiado para experiências pertencentes a um domínio não cognitivo, mas essencialmente sensorial. O estado de imersão propiciado por operações repetitivas é também a base para o alcance da transcendência, situação na qual o ser humano encontra seus sentidos físicos e percepções totalmente envolvidos em alguma prática. A noção de *flow* de Mihaly Csikszentmihalyi (1970) nos leva a refletir sobre o fluxo: 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, é aí que se alcança o estado de “vivência plena” (Csikszentmihalyi apud Wulff, 1991).

O *flow* é uma experiência individual, mas que ocorre dentro de um corpo socialmente informado (Bourdieu, 1977). Há, portanto, uma mediação do social sobre a experiência individual nesse momento de fluidez. A fala de Vandir Gomes nos mostra, sobretudo, que nos repertórios praticados pelos grupos campineiros é possível se alcançar esse estado coletivamente, e fruir de uma experiência de comunhão entre os participantes incomum em outras atividades cotidianas, ainda que praticadas em conjunto. E mais, é possível experimentar esse estado transcendente, em que o mundo sensorial/perceptivo ganha possibilidades ilimitadas, mesmo durante apresentações, sendo essa experiência essencial para a manutenção da estrutura de significados acionados pela dança.

E é nesse espaço profundamente fluido e sensível que memórias das vitórias negras se inscrevem nos corpos de sambadores e jongueiros. Esses bailarinos *incorporam* (Csordas, 1990) experiências e memórias de um passado querem reter, sendo seus corpos tanto produtores quanto produtos da experiência. A dança nada mais é do que uma forma de ensinar a esses corpos, para além daquilo que se compreende através do intelecto, dos livros ou outras fontes de informação, um legado ancestral, que se revisa e se reelabora a cada performance.

E essas experiências, embora não necessariamente cognitivas, são repletas de significado. Passando ou não pelo caminho da racionalização, possibilitam uma apreensão do mundo a partir do corpo e de suas possibilidades sensíveis. É desse modo que podemos compreender como a dança possibilita um extraordinário campo de acumulação de conhecimentos e experimentações na vivência humana. Envolvendo seus participantes é capaz de transformar suas posturas, revestindo seus corpos daquelas memórias - a tal ancestralidade de que André Luís Moraes falava, ao mesmo tempo constantemente recriada por esses mesmos corpos. Jongos e sambas de bumbo operam como palestras não verbalizadas que envolvem cantos, danças e o ritmo dos tambores.

Ao investigarem repertórios tradicionais, além de registrá-los, debatê-los e

discuti-los, os atuais grupos de cultura afro-brasileiros de Campinas buscam incorporá-los, dançando, encarnando personagens, cantando, recriando instrumentos e tocando-os. O envolvimento corpóreo nesta musicalidade marcada por dança, canto e batuques, tem operado um movimento de resistência à rejeição social do corpo negro, implicando diretamente na retomada do controle dos praticantes sobre seus corpos. Para além da experiência corpórea, os modos de interação desenvolvidos por esta prática musical são também modos de reprodução de uma comunidade africana ancestral imaginada, na qual as forças do capitalismo, o individualismo e as desigualdades dão lugar à cooperação, cumplicidade e respeito mútuos.

Estamos assim nos deparando com formas de incorporação do conhecimento e memória que, por meio da performance, possibilitam aos participantes transformar seus posicionamentos corpóreo, ideológico, perceptivo e afetivo. Envolvendo todo o corpo, orientando códigos de sociabilidade, formas de interação, emoções e pensamentos, esses repertórios de música e dança têm provocado experiências múltiplas, explorando todos os sentidos humanos com o objetivo de orientar posturas e condutas individuais e coletivas. Tal como a experiência da recriação, a experiência do espetáculo ensina aos participantes, especialmente a seus corpos, como se posicionar diante do mundo a partir da incorporação de um legado negro, levando esses corpos enegrecidos e empoderados para a arena pública.

### **Referências bibliográficas**

AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. *Mana*, vol.7, n. 2 (2001), p. 7-33.

BITHELL, Caroline. “Introduction: The Past in Music”. *Ethnomusicology Forum*, vol. vol. 11 (2006), p. 3-16.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

CLAYTON, Martin. “Introduction: Music and Meaning”. *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, n. 1 (2001).

CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, Urbana: 18 (1):p. 5-47, 1990.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Antropologia no Brasil: mito, história e etnicidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DANIEL, Yvone. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. "Tecnologias del yo". In Foucault, Michel (Ed.), *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 45-94.

GIESBRECHT, Érica. "O passado negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais". Campinas: Unicamp, 2011a (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. *A memória em negro: sambas de bumbo, bailes negros e carnavais construindo a comunidade negra de Campinas*. Campinas: Pontes, 2011b.

\_\_\_\_\_. "Sambas de bumbo em Campinas: uma reflexão sobre corpo, performance e memória social". *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3 (2011/2012).

Disponível em: <[http://www.revistaproa.com.br/03/?page\\_id=231](http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=231)>. Acesso em: 17/08/2012.

HALL, Stuart. "Identidade Cultural e Diáspora". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24 (1996), p.68-75.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras 1949*. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.

Manzatti, Marcelo. "Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia da cidade" *Revista SARAÓ*, vol. I, n. 12 (set. 2003). Disponível em: [www.unicamp.br/sarao](http://www.unicamp.br/sarao).

MULLER, Carol. "Capturing the 'Spirit of Africa' in the Jazz Singing of South African-Born Sathima Bea Benjamin". *Research in African Literatures*, vol. 32, n. 2 (2001), p. 133-152.

REILY, Suzel. "To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais". *Latin American Music Review*, vol. 22, n. 1 (2001), p. 4-30.

\_\_\_\_\_. "Musicalidade, colonialismo e comunidades de prática nas Minas Gerais do século XVIII", inédito, 2010.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges Ribeiro. *O Jongo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, an Introduction*. London: Routledge, 2002.

SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SIMSON, Olga R. de Moraes. "Núcleo de Samba Cupinzeiro: o samba paulista e suas histórias". Campinas: Ed. Arte Escrita, 2009, CD.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. "Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 37 (1998), p. 89-100.

TONKIN, Elizabeth. *Narrating our Pasts: The Social Construction of Oral History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

WULFF, Helena. "Experiencing the Ballet Body: Pleasure, Pain, Power". In: REILY, Suzel (Ed.), *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century*. Aldershot: Ashgate, 2006, p.125-142.