



# Sambas de bumbo em Campinas: uma reflexão sobre corpo, performance e memória social

**Érica Giesbrecht**

Doutora em música pela Universidade Estadual de Campinas.

Atualmente é professora participante do programa de pósgraduação em música e coordenadora do grupo de pesquisa “Antropologia do Som” no Instituto de Artes - Unicamp. Recentemente publicou o livro “A Memória em Negro: Sambas de Bumbo, Bailes Negros e Carnavais construindo a comunidade negra de Campinas”



Resumo:

Há mais de duas décadas, grupos de cultura popular sediados na cidade de Campinas, em São Paulo, vêm se dedicando à prática e pesquisa das chamadas expressões afro-brasileiras com o intuito de reavivar a memória rural e negra dos tempos de escravidão presentes na história da região, contrastando assim com o cenário moderno e tecnológico com que a cidade é comumente associada. Tomando esse contexto como campo etnográfico, este artigo propõe uma reflexão que relaciona corpo e memória coletiva no âmbito dessas manifestações culturais. Para tanto, faz uso de um compêndio teórico centrado em questões como corpo, memória e performance provenientes de estudos etnomusicológicos e antropológicos, buscando uma síntese que possa contribuir teoricamente para com as investigações neste universo expressivo.

Palavras chave: Corpo, Performance, Memória coletiva, Culturas expressivas, Repertórios afro-brasileiros.

Abstract:

For over two decades, cultural groups based in Campinas – São Paulo – have dedicated themselves to the practice and research of so-called African-Brazilian expressive cultures in order to revive a black and rural memory from slavery times in this region, thus contrasting with the modern technological landscape commonly associated to this city. Taking this context as ethnographic fieldwork, this article brings up a reflection relating the body and the collective memory in these cultural manifestations. For such, I intend to use a theoretical compendium regarding concepts such as body, memory and performance from ethnomusicological and anthropological studies, seeking for a synthesis that could theoretically contribute to research in this expressive universe.

Keywords: Body, Performance, Collective memory, expressive culture, Afro-Brazilian repertoires.

## Um samba campineiro

A musicalidade do interior do estado de São Paulo geralmente nos remete às toadas de violas e ao universo caipira, que povoam nosso imaginário principalmente quando pensamos em algo “tradicional”. Nesse mesmo estado, porém, há pessoas interessadas no reconhecimento de outra sonoridade, mais especificamente pessoas envolvidas em grupos ou comunidades negras espalhadas por todo o território paulista. Musicalmente, essa extensa rede de grupos culturais reproduz sambas de bumbo, sambas-lenço, jongos, além de outras formas expressivas associadas à população negra escravizada no Sudeste brasileiro. Tal universo musical revela intenções políticas, buscas pelo envolvimento comunitário e desejo de reconhecimento da história de escravidão que se desenvolveu durante todo o ciclo do café brasileiro.

Movimentos culturais de reapropriação de práticas do passado são relativamente recentes e não se limitam ao estado de São Paulo. A crescente proliferação de grupos e indivíduos que, por meio de dança, música, teatro, artesanato e festivais – dentre outras manifestações –, recriam e divulgam os chamados repertórios tradicionais pode ser vista em todo o Brasil e em várias partes do mundo<sup>1</sup>.

Particularmente na cidade de Campinas, diversos grupos culturais<sup>2</sup> vêm consolidando repertórios de música e dança a partir de pesquisas próprias ou de aprendizados junto a mestres folcloristas, concentrando-se especificamente no que se considera pertinente às chamadas tradições afro-brasileiras. Tais grupos podem ser definidos como associações sem fins lucrativos, nas quais, ao menos em 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 dessas expressões. Além de reunirem pessoas que se declaram negras e de baixa renda, são abertos à participação de qualquer interessado em apoiar suas causas; são grupos heterogêneos, portanto.

Ao pesquisarem repertórios tradicionais, além de registrá-los, debatê-los e discuti-los, buscam incorporá-los, dançando, encarnando personagens, cantando, recriando instrumentos e os tocando. A reflexão que por ora apresento busca compreender o interesse desses grupos da atualidade não apenas na obtenção de conhecimento de repertórios ancestrais, mas principalmente na realização de suas performances. Para tanto, examino as experiências de um dos grupos campineiros, o Urucungos, Puitas e Quijengues, com uma das expressões atribuídas à população escravizada nas fazendas de Campinas – os sambas de bumbo.

Como um desdobramento de minha pesquisa de doutorado (GIESBRECHT, 2011), este artigo analisa a importância do corpo como receptor e transmissor de saberes, experiências e memória coletiva, na medida em que é desenvolvido e desenvolve performances.

### Salve o Ponto!

Sambas de bumbo ainda estão presentes na memória de alguns negros, entre seus sessenta e oitenta anos, residentes em Campinas. Em sua mocidade, eles participavam dos vários sambas

promovidos pela cidade, celebrando batismos, aniversários, dias de santo, ou simplesmente se reuniam com amigos e parentes para o divertimento. Festejando os mais diversos eventos, os 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, diretor e percussionista do grupo Urucungos, e antigos frequentadores dos sambas promovidos pela cidade, como dona Neclair e seu irmão, o sambista Nelson Barriga, a questão religiosa ficou evidente:

**Neclair:** Aqui na minha casa, a minha mãe fez samba de roda, o seu avô [dirigindo-se a Alceu 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... as três bandeiras, né? São João, Santo Antônio 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...<sup>3</sup>

No bairro da Capela, em Vinhedo, cidade próxima a Campinas, muitas famílias negras – incluindo as de Alceu e de seu Nelson e dona Neclair – se reuniam desde o começo do século passado no terreiro de dona Aurora varando noites em sambas de bumbo. A partir dos anos 1960, as festas se tornaram cada vez mais raras. Muitos participantes já haviam morrido e os remanescentes não deram continuidade expressiva à manifestação. Os sambas de bumbo somente recomeçaram na década de 1990, quando Alceu Estevam e Antônio Carlos Silva, dirigente da Casa de Cultura Tainã<sup>4</sup>, iniciaram suas pesquisas sobre o samba campineiro, trabalhando intensamente na recuperação dos antigos bumbos e coletando cantigas e batuques utilizados nas celebrações em Vinhedo. Para tanto, seguiram recomendações obtidas em conversas com os antigos frequentadores do samba ainda vivos.

Concluída, a pesquisa resultou em produções culturais mantidas até hoje. Ainda no início da década de 1990, Alceu apresentou o samba 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. Além disso houve uma revitalização dos sambas no bairro da Capela produzindo os encontros do “Samba da Dona Aurora”, reunindo regularmente participantes ainda vivos, seus familiares e demais interessados na expressão musical.

Para fazer um bom samba de bumbo, nos dizia seu Nelson, são necessários caixa, chocalho e pandeiro, além do grande e estrondoso bumbo, que pode ter mais de um metro de diâmetro. Como mostra a transcrição de um dos sambas no anexo, os instrumentos da base – caixa, chocalho e pandeiro – mantêm um padrão rítmico sem grandes variações durante a performance toda (compasso 18 em diante). O bumbo é livre para improvisar e dialogar com os sambadores: uma batida forte pode ser acompanhada por um salto do bumbeiro em direção aos dançarinos (compasso 18). 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.

Os pontos são geralmente cantados de maneira responsiva: um elemento do grupo propõe uma “demanda”, isto é, canta o ponto uma ou duas vezes, ainda sem acompanhamento de nenhum instrumento (compassos 1 a 17). A demanda pede sempre uma resposta, ou seja, a repetição do ponto por todos os demais sambadores. Se o coro repetir, significa que a demanda foi “aceita”. Uma vez apreendido, o ponto passa a ser cantado por 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 alternadamente. O tempo de duração de um ponto é bastante variável, mas nunca vi nenhum durar mais do que cinco minutos.

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<sup>5</sup>: o bumbeiro avança contra o grupo, “empurrando-o” para trás, mas este logo responde, empurrando o bumbeiro de volta.



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 tem fim quando aquele que propôs o ponto o encerra, dando a deixa para que alguém cante outro. Para isso, grita “Salve o Ponto!”.

Alguns estudos fornecem pistas sobre o surgimento e os momentos iniciais do samba de bumbo. Para a professora Olga von Simson (2005:4), a performance estaria na bagagem dos escravos trazidos do Nordeste, especialmente representada pelo samba de roda, bastante difundido por toda a região nordestina, e do qual a umbigada era prática constitutiva.

Já os documentos reunidos por Lenita Nogueira (2001:250) indicam a prática de um samba durante o período escravista, em reuniões realizadas longe das fazendas – portanto fora do alcance dos olhos dos senhores, em geral nas matas que rodeavam os plantéis de café. Ali já se encontravam elementos característicos, como o jogo de demandas e respostas, no qual cada sambador propunha seu ponto, que podia ser então repetido ou complementado pelo coro dos demais. Através da cantoria dos pontos, sambadores podiam dialogar uns com os outros, cumprimentando-se, flertando, 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 perigosos se ouvidos por seus senhores, como o planejamento de fugas ou maledicências. Ainda segundo a autora, a possibilidade de improviso e resposta dos pontos podia prolongar o samba noite adentro.

Finalmente, a tese de mestrado de Marcelo Manzatti (2005) examina a projeção do 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 Anhanguera) e no caminho de Mato Grosso (atual rodovia Washington Luís).

Em vez de pensarmos 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 tal 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 1930, como Mário de Andrade e Mário Wagner da Silva, entre outros.

Atendo-se especificamente às denominações êmicas dessas manifestações, chamadas muitas vezes de “batuques” por quem a eles assistia de fora, Manzatti comenta que época e localidade fazem toda a diferença na memória daqueles que vivenciaram tais performances. Assim se explica o surgimento de 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 como nos terreiros, está presente a dança sincronizada pela batida grave de grandes tambores, semelhantes aos utilizados em rodas de jongo<sup>6</sup>, 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 e portanto portátil, e de grande efeito plástico: o bumbo. Tendo em vista o largo uso desse instrumento na trajetória musical ibérica, o autor sugere a possibilidade de uma ressignificação 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, 2005, p. 20).

A presença do grande bumbo, para Von Simson, no entanto, revela mais do que uma preferência estética: uma explicação que ouço com frequência entre os participantes é 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. Isso aproxima-se mais dos relatos colhidos em minha própria pesquisa:

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, 2005, p. 7).

Para a autora, essa estratégia de continuidade teria sido tão bem-sucedida que o samba fora até permitido por alguns senhores de escravos e mesmo requisitado em datas especiais, como aniversários, festas de família e celebrações religiosas. A aproximação da casa-grande apresentava-se à primeira vista como fruto de uma permissão permeada pelo apreço do exótico. Por outro lado, não podemos nos esquecer de que a aceitação dessas condições fazia parte do jogo de sobrevivência daqueles que não tinham o direito de lutar em pé de igualdade na estrutura social de dominação então vigente. Desse modo, a sensualidade daquele samba continuou para os que o experimentavam “de dentro”, sem contudo, atentar contra a moral dos que o observavam “de fora”, materializando o que James Scott (1990) chamou de Artes da Resistência.

Atento a situações de subordinação em diversos contextos ao longo da história humana, Scott procurou 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 questionou se, por trás de aparentes demonstrações de respeito e subserviência, não existiriam subdiscursos de antidominação. Nessa perspectiva, expressões de aceitação do senhorio não significariam submissão ou resignação, mas assumiriam outros sentidos, contrários e subversivos. Assim, 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, contudo nem por isso sinônimo de resignação. Em seu exame refinado, o autor avalia que, quanto mais violentas as estruturas de dominação e controle, mais grossa é a máscara fantasiosa que disfarça a resistência popular.

Como também notou Yvonne Daniel (2005:103) em sua etnografia sobre as formas de culto aos Orixás no Brasil (candomblé), no Haiti (vodu) e em Cuba (santeria), nos momentos em que foram permitidas pelo senhorio europeu no novo continente, havia uma dupla operação no

sentido da manutenção da vida num contexto de total subserviência. Por um lado, as performances dos escravos deslumbravam os donos das fazendas e casas-grandes por seu exotismo, pelo ritmo ou pelo movimento dos quadris – e muitas vezes foram incorporados nas performances dos brancos como uma espécie de novo tempero. Entretanto, longe das vistas dos senhores, as danças religiosas por meio das quais se perfaziam o contato com os ancestrais, a libertação do corpo e da mente e o culto recompunham a própria história daqueles povos.

Tomando esses estudos e os depoimentos de pessoas que revelaram suas experiências e a de seus antepassados com o samba de bumbo em minha pesquisa, sem excluir outras possibilidades, poderíamos pensar que, em vez da substituição dos tambores de tronco pelo bumbo, ambas as formas de instrumentação conviveram tanto nos rituais como nas festividades da população negra daquele período. Sugiro que essa seja a razão pela qual Nogueira (2001:253) deparou com uma descrição tão segregativa e camuflada do samba de umbigada, possível apenas no meio da mata, enquanto Von Simson percebeu sua entrada na casa-grande. A primeira forma, por ser considerada mais lasciva e temerosa de samba – pois, vale lembrar, além da sensualidade presente, alguns pontos eram tidos como encantados –, deixou de ser performance pública: passou a ser realizada longe dos olhos dos brancos, apenas com a presença de negros. 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.

Talvez essa seja a chave para compreendermos a ambivalência em se chamar ora de samba de bumbo, ora de samba de roda aos sambas que se faziam em reuniões de famílias negras até a década de 1960 em Campinas. Como nos mostra esta fala do mestre de capoeira Marcos Simplício, frequentador desses encontros durante o período mais recente, as duas manifestações tinham seu lugar, pois eram partes 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 de 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. E por quê? Porque os senhores, eles proibiram essa 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, sua cultura, fez da seguinte maneira: coloca o instrumento na frente. Só que daí o que ocorreu? O bumbo se torna o sexo do homem<sup>7</sup>.

Simplício chama atenção para a continuidade simbólica da sensualidade no samba, ainda que de maneira dissimulada. 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”(ANDRADE, 1933: 329). Referindo-se ao vai e vem típico do samba de bumbo cuja performance era feita 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” –, o escritor paulistano emite sua opinião: “Nunca senti maior sensação artística de

sexualidade, que diante daquele par cujo contato físico era no entanto realizado através dum grande bumbo”.

Nas memórias de senhorinhas de hoje, os tempos de juventude estão vívidos nas narrativas da sedução das próprias performances. Como se lembra dona Irene, que também frequentava encontros na década de 1950:

É, a gente tinha que dançar e ir em cima do bumbeiro. Ele ia pra trás, a gente ia pra frente, empurrando pra trás 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. Quando eu cantava, que tinha de dançar, e o bumbo ia pra cima, ele ficava muito bravo. Então, eu era retraída nesse ponto. 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. Então você estaria convidando o cara do bumbo, a entrar na roda porque você jogava a saia nele.<sup>8</sup>

Sambas de bumbo eram diversão para os mais velhos, para os casados, mas não para as mocinhas solteiras; mesmo quando tinham permissão para ir, elas tinham horário para ir para a cama, como confessou certa vez dona Ernestina Estevam (mãe de Alceu Estevam):

**Dona Tina:** Eu não era assim de ir... Quer dizer, meu pai nunca deixou. Eu ia depois que eu fiquei moça.

**Érica:** Mas moça podia ir no samba ou não?

**Dona Tina:** Única vez que eu fui mesmo... ah, eu ia, né? [rindo-se]. Era aquele alvoroço, mas chegava aquela hora a gente ia dormir.

**Érica:** Mas onde que a moçada ia pra se divertir? Os pais iam se divertir no samba e deixavam as meninas? Aonde que as meninas iam? Ficavam em casa?

**Dona Tina:** Não ia!

Embora dona Irene relate a atitude respeitosa das mulheres mais velhas e casadas, Ana Maria Miranda já nos mostra outro lado. Anfitriã da festa, sua avó exibia publicamente suas peripécias, marcando suas lembranças:

O pouco que eu conheci do samba de bumbo, foi lá na casa da minha avó. Esse samba era no São Bernardo, do Piçarrão. Na Chácara Santana. Bem ali, ficava bem em frente do [hospital] Mário Gatti. Então, eu venho de uma família muito alegre. Principalmente do lado paterno. Todo mundo de escola de samba, todo mundo do samba de bumbo. Minha avó era sambadeira! Minha avó botava uma garrafa na cabeça, entrava na roda e sambava e essa garrafa não caía não, sabe? Primeiro ela tomava um vinho Lord. Depois ela botava a garrafa na cabeça. Meus tios tocavam. Papai e as minhas tias cantavam. Então chegava domingo, eles limpavam lá aquele terreirão na chácara e pegavam os instrumentos, e as tias, as amigas, as avós iam sambar.

Enquanto as memórias de dona Ernestina<sup>9</sup> nos remetem a áreas rurais no entorno de Campinas, as memórias de dona Irene, seu Nelson, dona Neclair e dona Ana têm seu lugar na área urbana da cidade<sup>10</sup>. Isso 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 do entorno do Cemitério da Saudade e



junto a um córrego que cortava a atual avenida Moraes Salles, de onde falam seu Nelson e dona Neclair. Percebendo a 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, p. 253).

A partir do final do século XIX e nas 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 importantes nas marcas estilísticas do samba paulista, como sugere Olga von Simson (2007).

Isto, contudo, não decretava o fim dos sambas de roda ou dos sambas de bumbo em Campinas. Muitas vezes as mesmas comunidades se responsabilizavam pela organização de todas essas manifestações culturais, como nos mostram vários depoimentos. Tais depoimentos também sugerem a manutenção dos espaços de criação e socialização até meados da década de 1960, período depois do qual suas manifestações tornaram-se esparsas e raras.

### **O samba de bumbo como performance**

O Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puitas e Quijengues foi criado no final dos anos 1980, a partir de um curso de extensão ministrado pela folclorista Raquel Trindade, oferecido pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. O repertório, que o grupo mantém até hoje, inclui maracatu e bumba meu boi de Pernambuco, coco de Alagoas, jongos mineiro e fluminense, samba de roda da Bahia, samba-lenço rural paulista, lundus e cirandas. Todo esse conteúdo foi passado durante o curso de Raquel Trindade em 1988, sob a forma de esquetes curtas e estilizadas concebidas ainda nos anos 1950 por seu pai, Solano Trindade, para o seu Teatro Popular Brasileiro. Hoje em dia o Urucungos concentra desde crianças até pessoas na faixa dos 80 de idade, com ocupações como assistentes sociais, arte-educadores, artesãos, estudantes secundaristas, universitários, lavadeiras, costureiros e faxineiras e aposentados.

Nas performances do grupo logo de início se nota o colorido dos figurinos: blusas brancas rendadas e saias multicoloridas sob fartas anáguas para as mulheres; batas com estampas de folhagens e pele de leopardo para os homens; lenços de todas as cores nas cabeças e pés descalços. A dança é reservada às mulheres, enquanto os homens tocam instrumentos. Os passos das sambadoras continuam miúdos e suas costas se curvam enquanto dançam, mas os proponentes dos pontos – que podem ser homens ou mulheres – os enfatizam de forma teatralizada: o ponto é cantado como se fosse a declamação de um poema para o público; braços estendidos, expressões

faciais e a projeção da voz compõem cenicamente a apresentação de cada um, antes que seja acompanhado pelo batuque e pelos demais participantes.



O samba tem início com alguns pontos, propostos por membros que, de tanto cantá-los, praticamente se tornaram seus “donos”. Ora cômicos, ora enigmáticos em suas letras, permitem que várias intervenções sejam feitas entre os próprios participantes. Algumas, criadas espontaneamente, obtiveram tanto sucesso que acabaram incorporadas a certos pontos. Isso acontece quando dona Rosária Antônia, participante fundadora do grupo, mais conhecida como Sinhá, canta: *Eu vi, eu vi/ uma baleia na boca de um lambari*”.

Alceu a interrompe, chamando a atenção para o absurdo de sua canção; dirigindo-se a alguém na plateia, ele 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 (ver anexo ao final do artigo): “Eu tenho pena, eu tenho dó/ Meu galo preto vai casar com o carijó”.

Sinhá o interrompe, dizendo que ele só faz isso para atormentá-la, e então começa a cantar a letra certa: “Eu tenho pena, eu tenho dó/ O galo preto vai apanhar do carijó”<sup>11</sup>.

Alceu logo intervém, perguntando aos espectadores se eles 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 e que permanecem na memória de muitos como um momento único. Numa apresentação em 2007, num evento comemorativo em uma escola pública, uma mulher que assistia ao samba de bumbo dava sinais de tédio, que foram percebidos por Roberto Boni, então cantor do grupo. 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 arquibancada e viesse

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

A exemplo dessa, 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”.

Como o grupo se propõe fazer do samba de bumbo um dos pontos altos de interação com o público, Nilvanda sempre canta 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.

Até o momento, descrevi a prática dos sambas de bumbo em dois contextos. O primeiro momento entre o período de escravidão e a década de 1960, e o mais recente, iniciado ao final da década de 1980 e ainda em curso, em que os sambas são retomados por grupos de cultura popular empenhados em projetos comunitários de visibilização da memória negra, por eles considerada socialmente menosprezada e ignorada pelas políticas culturais da cidade<sup>12</sup>. Diante dessa trajetória descontinuada, poderíamos nos perguntar que momentos são performances e que momentos são rituais, festas ou eventos coletivos, “reais” na vida dos participantes. Essa pergunta, no entanto, revela o pressuposto de que performances são necessariamente ficções envolvendo corpos e movimentos, eventos em que a prática se descola da vida, resultando em atuações “irreais”.

Esse pressuposto, contudo, é abandonado desde “um dos momentos mais expressivos para se pensar o surgimento da antropologia da performance”, segundo o professor John Dawsey, “[...] nos anos de 1960 e 1970, quando Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, torna-se aprendiz do teatro” (2005:1). Mais tarde, na década de 1980, comentando a obra de Victor Turner, já então falecido, Richard Schechner se dá conta da força ideológica de seus estudos, por meio dos quais ele pretendia buscar a ritualização das performances e a performatividade dos rituais. Diferentes porém inseparáveis, na concepção de Turner, esses processos ensinam e determinam o lugar do homem no mundo que o cerca (Schechner, [1985], 1992).

Ao refletir sobre a pergunta “O que é performar?”, Schechner percebe que esse verbo se relaciona com outros, como ser, fazer, mostrar que está fazendo e explicar o mostrar o que se está fazendo. Especialmente atento ao fazer e ao mostrar o que se está fazendo, o autor conclui que são ambas ações, e a segunda necessariamente é de ordem performática. Mas todas essas categorias estão em constante fluxo e transformação, o que remeteu Schechner ao mundo do filósofo pré-socrático Heráclito, autor da memorável máxima de que “ninguém mergulha duas vezes no mesmo rio”.

Deste modo, performances demarcam identidades, reconfiguram o tempo, remodelam e adornam corpos; artísticas, ritualísticas ou da ordem do dia a dia, são feitas de recomportamentos (*twice-behaved behaviors*), comportamentos restaurados, ações performáticas que se treinam para fazer<sup>13</sup>. 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 ajustamento. Em resumo, a vida cotidiana é constituída de repetições. Ainda que estas possam parecer paradoxais no mundo fluido de Heráclito em que tudo se renova, há na performance a ideia de que repetições são sempre diferentes<sup>14</sup>.

A refinada ideia de evento produzida por Schechner nos leva à forma final de seu conceito: a performance é a ação que relaciona o performer e seu espectador, a interação, o entre. Nesse sentido, várias ações humanas são vistas como performances: jogos esportivos, discursos políticos, o sexo e o próprio ritual.<sup>15</sup> Isso nos leva de volta aos sambas de bumbo do passado. Embora não se constituíssem necessariamente em apresentações artísticas, servindo muito mais como momento de celebração e comunhão entre os participantes, também eram performances: era preciso ensaiar, mostrar o que se estava fazendo e decididamente se renovavam danças, pontos, batuques a cada nova execução, pois as interações nunca eram as mesmas.

Por outro lado, Schechner lembra que a performance, artística ou não, é necessariamente uma ação que completa e é completada pela experiência. A noção de experiência em que ele se baseia provém dos pensamentos de Victor Turner (1986): ela depende e acontece no momento de percepção, no tempo presente, mas evoca vivências e emoções do passado, articulando-as a este presente<sup>16</sup>. Como 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 admitindo a possibilidade de outros múltiplos, essa experiência é sempre mediada por um self ativo e intersubjetivo.

Chamando o que Schechner trata por “performances” de “expressões”, é o próprio Turner quem primeiro lança luz sobre a maneira como estas e a experiência se perfazem reciprocamente, fechando 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 tais expressões, performances da vida social. Performances ou expressões são, portanto, processos que permitem interpretar o mundo à nossa volta e também a nós mesmos. Neste sentido, as performances do Urucungos completam e são completadas por experiências, ainda que o passado a que se referem esteja apenas na memória dos membros mais velhos e seja apreendida pelos mais novos.

Os sambas do Urucungos provocavam mobilizações e sensibilizações tanto no plano físico como no coletivo. Reiteravam valores de comportamento que não devem ser esquecidos, aproximando a vida ordinária daquele momento máximo de união entre corpos numa mesma atividade sincronizada. Em outras palavras, ao mesmo tempo que comunicam ao intelecto – de dançarinos e plateias participantes – a história dos negros escravizados em Campinas por meio

de suas letras, melodias e ritmo, inscrevem essa história no corpo de todos os participantes, envolvendo-os numa sincronia coletiva e recriando, dentro da performance, a experiência passada nas fazendas de café.

### **O corpo como espaço de inscrição e inscritor da memória social**

Simultaneamente construído e matéria a partir da qual se constrói a performance está o corpo, sobre o qual nos deteremos a partir de agora. Momentos antes de uma apresentação do Urucungos em um festival de dança promovido em Blumenau, dona Rosária Antônia respondia o que era o samba de bumbo que o grupo apresentaria logo mais: “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 fala de Sinhá, sobre o “repique no corpo” nos leva a pensar sobre as possibilidades de incorporação de um ritmo, a ponto de um simples toque já mobilizar o corpo a dançar. Que saberes são esses que o corpo pode reter e demonstrar em respostas tão rápidas? Será que se limitam apenas ao toque do bumbo, ou seria este último a fórmula concentrada e simbólica de um amplo conteúdo de experiências humanas? E se o corpo é construído por performances, artísticas ou da ordem do dia a dia, de que maneiras ele as reconstrói?

Observando a trajetória dessas reflexões na antropologia, Miguel Vale de Almeida (2004:3) afirma que, nos discursos atuais, convivem dicotomias como subjetivo/objetivo, significado/material, ou pessoal/social em seu processo de autoprodução; o corpo é ao mesmo tempo visto como um agente que produz discursos e como seu receptáculo.

A concepção do corpo como o espaço para múltiplas possibilidades teóricas é bastante recente e ainda gera debates e problematizações nas ciências humanas. Numa ponta, as correntes cognitivistas procuram demonstrar de que maneiras os dados brutos da sensação corporal seriam processados pelo intelecto em arranjos conceituais, implicando a apreensão do mundo desde fora, por esquemas socializados da mente; na outra, a orientação fenomenológica agarra-se à ideia de que somos treinados, por meio de diferentes práticas corporais, a refletir sobre nosso próprio corpo e sobre o mundo à nossa volta, e isso acarreta como consequência apreensões exclusivas de cada pessoa/corpo. (INGOLD, 1994, p. 23-24).

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, como 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 modeladas 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 essa 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 pensar no corpo também como inscritor e não apenas como inscrito pela cultura, contrariando assim a ideia de cultura como algo superorgânico. Contudo, a posição simbolista influenciada por Durkheim, na qual o corpo reflete a sociedade, não foi completamente abandonada.

A ponte entre as perspectivas cognitivistas e fenomenológicas começou a ser construída por Pierre Bourdieu. Na tentativa de superar 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 refere-se à totalidade dos usos culturalmente padronizados do corpo numa sociedade: o corpo é ao mesmo tempo objeto de técnica e meio para perfazê-la. O passo à frente dado por Bourdieu vai na direção da manutenção dessa 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, isso o relaciona a disposições sociais simbólicas, por outro tais disposições acabam por inscrever 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 ao prescrever nos corpos um conjunto de esquemas de percepção da dominação, por meio de hábitos e práticas. Trata-se do princípio que, 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; ele deve ser, antes, considerado sujeito da cultura. Por outro, contrariando o que se compreende como um legado cartesiano, o corpo 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).

Consciente das 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 pondera que ambos já invocavam a incorporação, achando um princípio metodológico para reuni-las. Uma vez estabelecido o ponto de interseção 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 da qual se pensa cada um em relação aos outros .

O itinerário intelectual de Csordas foi delineado um pouco mais demoradamente aqui porque seu pensamento norteia os rumos seguidos em minha pesquisa. 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 1968. Como contrapeso, não devemos nos esquecer dos questionamentos de Anthony Giddens (1991, 1992) e de Terence Turner (1994) a respeito da teorização dos mecanismos de poder operantes no projeto de docilização corpórea.

Levando em conta a aparência, posturas e a autoapresentação, parto da premissa de que o corpo é o terreno privilegiado das disputas tanto em torno de novas identidades pessoais como 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. Como consequência, as reflexões de Csordas sobre os processos de incorporação nos são muito caras, uma vez que estamos tratando de mecanismos de manutenção da memória social.

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 essas interações. Pensar na incorporação da experiência, no sentido proposto por Victor Turner, significa admitir que o corpo é tanto seu produto quanto seu produtor.

Voltando às performances do samba de bumbo do grupo Urucungos, percebemos, por um lado, a inscrição dos sambas nos corpos dançantes: o tombar das costas em sinal de cansaço, a cantoria dos pontos ou o repique ao toque do bumbo levam à lembrança dos tempos e da vida em comunidade dos sambadores de outrora, evocando-a no tempo presente. E isso não é tudo: nos ensaios do Urucungos, além da orientação sobre a incorporação do “corpo cansado” dos sambadores do passado, há uma frase recorrente entre aqueles que os dirigem esteticamente: “Empina a bunda! Negra tem bunda!”<sup>17</sup>. A orientação reforça a necessidade de conformação dos corpos ou, em outras palavras, a necessidade do “enegrecimento” desses corpos, também como forma de tornar a performance convincente.

Por outro lado, os corpos/sujeitos a compor o bolo humano que interage com o bumbeiro nas apresentações do Urucungos não são os corpos do passado: brancos, negros, professores, aposentados, costureiras, lavadeiras, estudantes universitários, jovens e idosos recompõem os sambas de bumbo sintetizando em seus corpos as experiências apreendidas do passado com o presente de suas vidas particulares e de sua convivência no grupo. O atendimento ao chamado do bumbo com o “repique no corpo” se reveste hoje de novos significados, que dentro do Urucungos vão desde o prazer gerado pela dança e pela prática musical em conjunto, passando pelos processos subjetivos de autoconhecimento e reposicionamento diante do mundo, chegando até as causas coletivas e mais objetivas, como a luta contra o preconceito racial e o desejo de reconhecimento da história dos afrodescendentes no Brasil.

A resposta dos corpos de hoje ao toque do bumbo envolve processos cognitivos, emocionais e sensoriais. O tal “repique no corpo” funde aquilo que interessa no passado e que se quer incorporar – a memória dos negros escravizados em Campinas – com as negociações no presente. Por intermédio desse repique, que afinal é o motor da performance, identidades, afirmações e a visibilidade dos performers e suas causas são reiteradas, além de reverterem no próprio corpo estigmas historicamente construídos sobre sua imagem e usos.

### **Dançando a memória negra**

A retomada dos sambas de bumbo em Campinas nos coloca diante de um campo em que performances são a via pela qual a história dos povos africanos e de seus descendentes é rememorada e reapropriada. Essas são as memórias que Michael Pollak (1992) chamou de “subterrâneas”, ou seja, memórias marginalizadas, mantidas pelos segmentos subjugados da sociedade. 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” (1989:3-15). 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, entretanto incentivos culturais de fonte públicas e privadas – a instituição da Lei n. 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-brasileira –, além da experiência coletivamente adquirida por grupos culturais afro-brasileiros em seu trabalho com a cultura ao longo dos anos, têm criado um cenário inédito de valorização dessas memórias na cidade.

Até o momento discuti as relações entre as performances do passado e do presente, bem como as possibilidades do corpo como mecanismo de retenção, reelaboração e disseminação dessa memória. Resta-nos agora refletir sobre os mecanismos de incorporação da memória



em si. De que modo performances são capazes de envolver seus participantes a ponto de se inscrever em seus corpos? Como os corpos as interpretam, como as processam e de que modo as reconstróem?

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 desse 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, como categorias estruturantes, são coordenados na memória a partir da negociação entre esses sujeitos.

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. Halbwachs (1968) conclui que a memória, força motivadora das operações do pensamento humano, não constitui apenas tradições ou nostalgias, mas principalmente um compêndio de saberes a respeito de tudo o que cerca o grupo social.

Isso 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 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 tacitamente.

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, ele 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, nesse 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. Estas, por sua vez, 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, 1999:117).

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, sem que isso implique, entretanto, sua cristalização ou estagnação.

Na retomada dos sambas de bumbo realizada pelo grupo Urucungos, 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 como experiência que, em última instância, envolve corpos incutindo-lhes memórias.

Não se trata, contudo, de um processo determinante; não há uma via de mão única, em que a memória se instale nos corpos e seja simplesmente reproduzida, tal e qual se fazia no passado. A retomada dessas danças e músicas não inibe processos criativos; resulta de fato em novas performances. Há movimentos que se perdem, baques que se modificam, letras e melodias que se transformam, novos materiais empregados na construção dos instrumentos e novos significados atribuídos a todos esses elementos. Nem por isso deixam de ser vistos como tradição. São, ao contrário, abertamente ressignificados, embora não deixem de pautar-se na memória da escravidão. Evocar essas práticas como tradições de um grupo social do passado e adotar sua performance como missão maior significa juntar-se àquele grupo.

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 herança cultural. A música é a própria reorganização do passado no tempo presente, o caminho por excelência nesse processo de reapropriação. Tão coletiva quanto a própria memória, envolve todos os indivíduos de uma comunidade, ordenando suas formas de interação.

Apropriar-se dessas 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.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em dezembro de 2011

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Miguel Vale. O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, v. 33, p. 49-66, 2004.

ANDRADE, Mário. Samba rural paulista. In: CARNEIRO, Edson. (Org.). *Antologia do negro brasileiro*. 1933

ARAÚJO, Samuel. Em busca da inocência perdida? Oralidade e tradição e música no novo milênio. In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben. (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-70.

BAUMAN, Zigmund. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BOURDIEU, Pierre; *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977 (1972).

\_\_\_\_\_. Descrever e prescrever: as condições de possibilidade e os limites da eficácia política. In: *A economia das trocas linguísticas*. Trad. de Sérgio Micelli. São Paulo: Edusp, 1996. p. 85-96.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta, 1999.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a paradigm for anthropology, *Ethos*, v. 18 (1): p. 5-47, 1990.

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

DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, v. 13, p. 163-76, 2005.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta, 1994 (1991).

\_\_\_\_\_. *The transformation of intimacy: sexuality, love and eroticism in modern societies*. Cambridge: Polity, 1992.

GIESBRECHT, Érica. *O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais*. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968 [1950].

HOLTON, Kimberly da Costa. *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Indiana: University Press, 2005.

INGOLD, Tim. Humanity and animality. In: Companion encyclopaedia of anthropology: humanity, culture and social life. London: Routledge, 1994. p 14-32.

LAPA, José Roberto do Amaral. A cidade: os cantos e os antros. São Paulo: Edusp, 1995.

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.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of perception. Evanston, IL: Northwestern, University Press, 1962.

NOGUEIRA, Lenita. W. M. Música em Campinas nos últimos anos do Império. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.2, n. 3, 1989, pp 3-15.

RICCI, Maria. L. S. R. Viagem no tempo: a propósito de alguns bairros de Campinas. Notícia bibliográfica e histórica, Campinas, v. 35, n. 189, p. 121-35, 2003.

Ricoeur, Paul. Tempo e narrativa. V. I, I e III. São Paulo: Papyrus, 1994.

ROCHA, Cristiany M. Histórias de famílias escravas. Campinas, século XIX. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SCHNEIDER, Richard. Victor Turner's last adventure. In: TURNER, Victor. The Anthropology of Performance. 2<sup>nd</sup> ed. New York: PAJ, 1992. p. 7-20.

\_\_\_\_\_.; 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 Rodrigues de Moraes Von. 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.

STASI, Carlos. World Music e percussão: primitivismo nos “Brasis” de sempre. ARTEunesp, São Paulo, v. 16, p. 173-84, 2003/2004.

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. The Anthropology of experience. Illinois: University of Illinois Press, 1986.

<sup>1</sup> Ver: Araujo, 2006, Bauman, 2003, Hannerz, 1992, Holton, 2005, Stasi, 2004, dentre outros.

<sup>2</sup> Dentre os grupos mais antigos, incluem-se Urucungos, Puítas e Quijêngues (1988), que mantêm um repertório de maracatu e bumba meu boi de Pernambuco, coco de Alagoas, jongos 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 Savuru (1979/1989), que inclui jongos 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 Jongos Dito Ribeiro (2001), que promove rodas de jongo; o Lápis Lázuli (2003), que executa expressões folclóricas como o bumba meu boi, o cacuriá, o coco, o frevo e o maracatu rural; os grupos de Maracatu Nação Congo (2004) e Maracatucá (2004/2005); as Caixeiras da Guia (2003), que apresentam repertórios de caixeiras portuguesas e maranhenses e o Grupo do Pastoril de Campinas (2002), além de vários centros de capoeira.

<sup>3</sup> Assim como em outras manifestações populares, os sambas de bumbo eram promovidos a cada sete anos por determinada família. No plano das crenças dos participantes, o descumprimento desse período poderia atrair maldições; no plano social, seria uma atitude malvista e condenada por sua imprudência e desrespeito ao sagrado.

<sup>4</sup> A Casa de Cultura Tainã é uma fundação sem fins lucrativos que, desde o final da década de 1980, vem se dedicando a propiciar diversas formas de inclusão e exercício de cidadania, numa região periférica da cidade de Campinas, por meio de artes e inclusão digital.

<sup>5</sup> É interessante notar que o termo “sambador” é êmico; a palavra “sambista” é evitada. Há nessa substituição o indício de um aspecto tratado com mais aprofundamento em minha pesquisa: essas performances carregam um forte investimento na identidade negra, distinta de uma identidade brasileira. Se o termo “sambista” marca uma identificação nacional, aplicável a todos os brasileiros, ser sambador ou sambadeiro, outro termo bastante comum, significa fazer parte de um grupo mais restrito, e perfazê-lo também por meio de palavras apropriadas.

<sup>6</sup> O jongo, ou caxambu, é também uma dança de roda, no centro da qual participantes dançam podendo ou não utilizar a umbigada. A instrumentação faz uso de tambores de tronco, mas pode abarcar inúmeras variações. O canto também é realizado através de pontos, que, à maneira dos sambas de bumbo, são metafóricos e podem carregar inúmeras mensagens. Declarado em 2005 patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o jongo figura como uma das expressões da diversidade cultural mais valorizadas no Brasil nos tempos atuais.

<sup>7</sup> Trecho de entrevista concedida em 2008.

<sup>8</sup> Idem à nota 7.

<sup>9</sup> Dona Ernestina Estevam frequentava sambas no bairro da Capela em Vinhedo e no distrito de Sousas e Campinas, ainda hoje áreas rurais.

<sup>10</sup> Respectivamente nos bairros Taquaral, Cambuí e São Bernardo.

<sup>11</sup> 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, na referência 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, o que mostra que a brincadeira não torna nula a conscientização dos membros do grupo.

<sup>12</sup> Entre essas décadas, bailes negros e escolas de samba fizeram enorme sucesso, embora já fossem populares desde os anos 1940. A partir do final da década de 1980 as escolas de samba conhecem certo declínio e os bailes negros vão se tornando cada vez mais raros. É nesse momento que os grupos de cultura popular, interessados em repertórios tradicionais, começam a se formar e a ganhar espaço na cidade.

<sup>13</sup> A arte performática de vanguarda (1960) levanta uma questão importante: e quando a performance choca? Como dizer que ela é um recomportamento? Para Schechner, o poder estarrecedor dessas performances estava na descontextualização de recomportamentos: o nu não era objeto de arte até 1960, mas, deslocado dos banheiros, vestiários, lugares destinados à intimidade ou da pintura renascentista para o palco e para a interação direta com o público, chocou. Nenhuma ação, nem mesmo estar nu, é “naturalizada”: antes é apreendida a partir de modelos familiares, culturais, sociais, tecnológicos, midiáticos, dentre outros. São antes coletâneas de comportamentos já assistidos, ainda que sejam recomportados em cada experiência pessoal.

<sup>14</sup> Mesmo no caso de uma obra gravada (vídeo, áudio), o contexto em que a obra é reproduzida nunca é o mesmo, fazendo da interação o ponto central de cada evento.

<sup>15</sup> 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, ele 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.

<sup>16</sup> Além da experiência, outras questões, como incorporação, comportamento e agência, são trabalhadas sob uma abordagem que reconhece, por um lado, a inegável interação entre culturas e, por outro, as diferenças entre elas.

<sup>17</sup> A força dessa frase nos remete ao que Bourdieu chamou de “descrição e prescrição das palavras”. As palavras têm capacidade de “produzir ou reforçar simbolicamente a tendência sistemática para privilegiar certos aspectos do real e ignorar outros” (BOURDIEU, 1996:125). Longe de serem forças neutras, possuem eficácia simbólica e revelam a autoridade conferida ao interlocutor pelo seu campo de ouvintes. As regras estabelecidas por esse campo, ou “mercado linguístico”, é que vão determinar o que pode e o que não pode ser dito, como deve ser dito, e quem tem legitimidade para dizê-lo.

