

O passado negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais.

Érica Giesbrecht

Universidade Estadual de Campinas
egiesbrecht@gmail.com

Abstract

At the height of the Brazilian coffee economy in the nineteenth century, the city of Campinas – Southeast Brazil - was a production center, gathering a large number of African slaves to whom the creation of many musical styles is credited. Nowadays, performance groups propose a “revival” of this musical legacy, although they are not necessarily descended from those slaves nor belong to any culturally isolated traditional community. Performing a musical legacy credited to those slaves, these groups bring up a question: why would “nontraditional” groups be interested in the so-called traditional repertoires, selecting, researching and recreating their performances? Considering other possible answers, I argue that the performances of these groups engender the intentional incorporation of a “black memory” through its participatory music, involving its members and its audiences in such experience.

Palavras chave: performance, memória coletiva, culturas expressivas, repertórios afro-brasileiros

Um passado negro. É dessa maneira que nos referimos a períodos ou episódios de nossas histórias pessoais que não queremos reconhecer, tornar público ou mesmo lembrar. Ambiguamente, tal expressão também poderia ser usada para falar de uma história ainda pouco conhecida, mas que interessa imensamente a participantes de grupos populares de cultura afro-brasileira sediados na cidade de Campinas. A história de escravidão e a memória das populações negras, que desde o século XIX habitam a região, passou a concentrar seus esforços na busca de reconhecimento desse passado. Inserindo-se nos debates sobre a crescente proliferação de grupos performáticos, que através de dança, música, teatro, artesanato, festivais, dentre outras manifestações, divulgam repertórios

tradicionais nos tempos atuais, este artigo se interessa pelas dinâmicas que particularizam tal processo nessa cidade do interior de São Paulo, onde as performances evidenciam um universo contrastante com seu cenário urbanizado e moderno.

Compondo este universo, dezenas grupos que se concentram seletivamente no que se considera pertinente às tradições afro-brasileiras, e dentre estes, aproximei-me do 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; da Casa de Cultura Nação Tainã (1989) um centro cultural voltado para a população afro-descendente e de baixa renda do município; do Jongo Dito Ribeiro (2001), que promove rodas de Jongo; e do Maracatucá (2004) que se dedica ao Maracatu do Recife/Pernambuco. Esses grupos podem ser definidos como associações sem fins lucrativos, nas quais, ao menos a princípio, qualquer um pode tomar parte, o que se faz geralmente por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma ou várias formas das chamadas expressões culturais tradicionais afro-brasileiras. Com sede fixa ou não, procuram manter ensaios ou reuniões periódicos e, uma vez reconhecida sua existência, passam a ser chamados por escolas, organizadores de encontros folclóricos, prefeituras e centros de cultura para apresentações, mediante as quais podem ser remunerados ou não. Os públicos, variáveis em qualidade e quantidade, para os quais se apresentam podem, quase sempre, experimentar estímulos à interação.

Performando um vasto repertório de expressões de um legado reconhecido como tradição cultural afro-brasileira, esses grupos nos colocam diante de uma questão: por que grupos “não tradicionais” se interessam pelos chamados repertórios tradicionais, escolhendo, pesquisando e recriando suas performances?

A literatura histórica sobre a cidade relata atividades coletivas da população negra que a habitou desde os tempos de escravidão (Mariano, 1976; Rocha, 2004; Nogueira, 2001; Ricci, 2003, 2005). Cultos, reuniões para divertimento, festas,

permitidos ou não, disfarçados ou não, acompanharam continuamente a trajetória dessas pessoas. Depoimentos colhidos por esta pesquisa frequentemente reportam-se a estes ajuntamentos: tanto daqueles escravizados nas fazendas de açúcar e café, quanto posteriormente dos primeiros negros livres que, com o passar do tempo, foram se aglomerando em cortiços no centro da cidade e, a partir da década de 1950, foram removidos e realocados em áreas que ficaram conhecidas como bairros negros de Campinas, resultado de planejamentos urbanos que designavam as regiões nas quais essa população deveria habitar.

Alterando momentos de maior ou menor intensidade, tem-se notícia de tais reuniões até o final da década de 1960, quando a população desses bairros é dispersada para regiões ainda mais periféricas da cidade. Estamos portanto observando um campo etnográfico no qual parte dos sujeitos pode descender daqueles escravos dos tempos dos latifúndios de açúcar e café, mas há também migrantes advindos de outras regiões do país. Dentre os mais idosos há quem se lembre de reuniões entre amigos e familiares nas quais a performance de expressões regionais, como Sambahs de Bumbo ou Jongos, era a tônica. Contudo essa prática não foi mantida por seus descendentes ou pelas pessoas com quem estes últimos conviviam. Ficando unicamente ao encargo dessa população mais velha, esses encontros continuaram ocorrendo até o momento em que seus agentes puderam mantê-los. Porém, na retomada de tais encontros musicais, cerca de trinta anos mais tarde, há um empenho inédito por sua visibilidade, provavelmente não objetivado naquele período anterior.

A partir de 1970, movimentos negros que interligavam associações nos grandes centros do país, começaram a fazer adeptos e rapidamente garantiram apoio de pessoas que se identificavam como negras ou que defendiam suas causas em Campinas, dentre os quais se encontravam militantes de partidos de esquerda e de movimentos sindicais, estudantes e professores universitários, artistas, etc.

A arte militante dessa então juventude negra dialogava diretamente com as correntes de educação popular – centros comunitários de esquerda que recebiam ajuda internacional para se manter e tinham escolas teatrais, baseadas nas práticas de Bertold Brecht e Augusto Boal, como inspiração para projetos de

“conscientização popular”. Sabendo-se ou não da existência de Sambas de Bumbo, Sambas de Roda, Jongos e Batuques, não era exatamente esse repertório que se queria como emblema de um movimento social de resistência. A ênfase das escolhas recaía sobre representações artísticas consideradas mais politizadas, em comparação ao “tradicional”. Mesmo assim, danças e canções dos terreiros de Candomblé e Umbanda podiam ser consideradas a fonte principal da musicalidade “afro” utilizada na elaboração desses espetáculos, talvez por serem mais acessíveis e conhecidas à época.

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

Ao final da década de oitenta, chegou à cidade a folclorista Raquel Trindade, a convite do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para ministrar oficinas de danças afro-brasileiras e danças dos orixás. Por solicitação de Raquel essas oficinas, que inicialmente haviam sido planejadas para os alunos de dança e teatro da universidade, foram estendidas à comunidade, visando especialmente a participação dos negros. Como fui informada por meus entrevistados, sem anúncios nos jornais, propagandas ou cartazes, as oficinas receberam um número de inscrições que chegava a ser o dobro das vagas abertas, cerca de quarenta. Dentre esses candidatos, estavam estudantes e servidores da universidade, mas a grande maioria advinha da ‘comunidade negra’¹ de Campinas, ou seja, aqueles que tomavam parte nas organizações negras, tanto as políticas quanto as culturais.

Como me disseram muitos dos que frequentaram aquelas oficinas, a bagagem trazida por Raquel Trindade oferecia uma solução perfeita para várias lacunas: em

¹ Este termo também é étnico.

primeiro lugar, aqueles que se envolviam nas performances politizadas não conheciam bem o repertório de Lundus, Maracatus, Jongos, Bumba meu Boi, dentre outros brinquedos populares, que a folclorista viera ensinar.

Esses repertórios, portanto, arejavam e iluminavam o terreno cultural sobre o qual muitos manifestos eram realizados. Mas isto não era tudo. Para os que não estavam diretamente envolvidos com a militância dos movimentos negros, mas que faziam parte da comunidade negra, essa era uma oportunidade para “aprender mais sobre si mesmos”, como ouvi várias vezes durante a pesquisa. Ao falar a respeito de cursos que ministra até os dias de hoje, Raquel enfatiza a intenção de transmitir as chamadas tradições negras com o intuito de trabalhar questões como autoimagem e autoestima de afrodescendentes, dilaceradas no processo histórico da formação social do Brasil. Suas oficinas reforçavam uma forma de engajamento não explícito, no qual o lúdico, o fantasioso, o irônico e o tradicional eram equilibrados de modo a satisfazer tanto àqueles que buscavam ali a continuidade de uma ação política, quanto aos que buscavam o tal “conhecimento sobre si mesmos” e até mesmo àqueles cujo objetivo era o entretenimento; melhor dizendo, era possível que todos desfrutassem de tudo ao mesmo tempo.

Em outro canto da cidade, a Casa de Cultura Tainã despontava como um centro cultural interessado numa cultura negra diaspórica e panafricanista, investindo inicialmente em seus tambores de aço. O interesse pela cultura negra começava a expandir seu alcance na cidade, através da experimentação de novas formas de musicalidade e corporalidade. É importante frisar que os participantes de ambos os grupos, Tainã e Urucungos, se mantinham em constante fluxo de circulação de informações, pessoas, ideias e experiências, razão pela qual já se sentiam efetivamente como parte de uma comunidade.

Acredito que experiência das oficinas de Raquel Trindade, a criação da Casa de Cultura Tainã tenham preparado o terreno para o interesse numa “negritude campineira”, considerada por aqueles agentes um legado mais próximo de suas vidas, enquanto habitantes de uma cidade que, no passado, fora um grande centro de cafeicultura fazendo largo uso de mão de obra escrava.

Do ano 2000 em diante, essa busca pelo passado parece ter atingido seu grau máximo. É neste momento que a partir de um projeto da Casa de Cultura Tainã, o Nação Tainã, que visava à educação não formal com base em elementos das manifestações populares brasileiras, nasce Jongo Dito Ribeiro, proposto como uma manifestação dos negros de Campinas da época em que Dito Ribeiro viveu na cidade (1930 – 1950). Também nesta década a performance de legados afro-brasileiros começa a despertar o interesse de outros públicos que não somente a comunidade negra (Travassos, 2004). Um grupo de universitários que freqüentava o Urucungos interessa-se mais especificamente pela performance do Maracatu, dando o ponta-pé inicial para a criação do Maracatucá .

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

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

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

Em segundo lugar, o eixo do termo “*tradicional*” nos remete ao longo debate sobre tradição. A noção de tradição carrega uma lógica de mão dupla, pois se por um lado a eleição do que se convencionou como tradicional se faz a partir do tempo presente, por outro, para que essa escolha seja feita, é preciso voltar-se para as práticas do passado. Embora organizadas no tempo presente e valendo-se de mecanismos que reinventam sua autenticidade, tradições não podem iniciar-se a partir de práticas inéditas; é justamente a sua inscrição e a coletivização de sua memória no passado o que lhes conferem lastro e sentido.

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

O interesse das organizações negras de Campinas pelos repertórios afro-brasileiros desvela um sentimento socializado de busca e de recuperação de algo perdido no tempo. É justamente quando (re)descobrem tais formas expressivas que elas são legitimadas como repertório original, tradicional e autêntico da região de Campinas. Assim, a partir de 2000 iniciaram-se, não apenas as consultas aos sambadores e batuqueiros mais idosos ainda vivos, mas principalmente sua inclusão, muitas vezes em posições de honradez e destaque, nos grupos de cultura popular.

Mas quais seriam então as operações para que esses artistas se (re)apropriassem de algo que, segundo esta lógica, lhes pertencia como legado o negro que se perdeu? Acredito que a resposta para tal questão resida na própria prática desses legados musicais, tanto nos espaços dos ensaios e das reuniões particulares, quanto nos espetáculos para o público. As performances desses grupos engendram a incorporação do passado negro de Campinas através de uma música participativa, que envolve seus membros e seu público. Essa música perfaz as relações humanas organizando os sentidos da vida cotidiana, podendo invocar, estabilizar e mudar os parâmetros das ações humanas – sensação,

percepção, cognição, consciência, identidade, conduta e comportamento – tanto coletivas quanto individuais.

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

O envolvimento nessa música perfaz a incorporação de uma memória no plano coletivo. Envolvendo todo o corpo, orientando as cores das roupas, as letras das canções e sua moralidade, as formas de interação, as emoções e o pensamento, essa música se traduz em experiências múltiplas, explorando todos os sentidos humanos que findam por orientar condutas individuais e coletivas. Acredito que as estruturas de repetição e continuidade dessa música essencialmente participativa inscrevam tais orientações nos músculos e mentes de seus participantes, ensinando, organizando e harmonizando suas experiências enquanto grupo. Estamos assim nos deparando com formas de incorporação do conhecimento que, por meio da performance, reconstróem uma memória social (Connerton, 1989; Daniel, 2005).

Na retomada do universo rural, negro e escravo ensejada por tais performances, a escolha de um repertório específico se faz notória². Em detrimento a uma gama de possíveis estilos musicais já produzidos pela indústria fonográfica brasileira –

² Em certa medida, a escolha de repertórios específicos acompanha o desenvolvimento da relação entre Estado e cultura no Brasil e no mundo. Especialmente a partir do período entre guerras, a ação do Estado se restringiu à preservação daquilo que comporia a construção simbólica da nacionalidade. Ver: Kiyndou (2005) e Calabre (2007).

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

Neste artigo, defendo a ideia de que o conteúdo que se deseja incorporar, no âmbito dos grupos de cultura popular de Campinas, é esse passado negro, como um legado perdido no tempo e que através da performance participativa passa a ser reapropriado. Apropriar-se destas memórias é um exercício antropofágico: performá-las significa devorá-las, digeri-las e incorporá-las ao sangue, à pele e aos músculos. Significa juntar-se a todos os escravos 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: escravos, 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.

Foi localizando a música como ponte entre o passado e o presente, preparando o corpo, tanto por meio de treinos quanto pela organização de sua aparência, e sintonizando-se coletivamente para a sua execução, cantando suas letras e proclamando suas verdades que os participantes negros destes grupos, incorporaram sua negritude. Renegado por uma cidade que ostenta um cenário

urbano blindado de edifícios espelhados e transpassado por pontes e avenidas, abarrotadas com veículos de último tipo, esse passado aflora nos cabelos, nos tecidos, na cultura, na dança e na memória reconstruída de transeuntes negros que, por meio dessas experiências, enegrecem.

Referências bibliográficas

Blacking, John (1985) "Movement, Dance, Music and the Venda girls' initiation cycle". In: Spence, P. (Ed.). *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press (64-91)

Connerton, Paul (1989) *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Mariano, Júlio (1976) *Badulaques*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.

Nogueira, Lenita (2001) W. M. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas: Editora da Unicamp.

Ricci, Maria Lúcia (2005) "Refletindo sobre alguns aspectos da segregação/transformações urbanas em Campinas". *Notícia Bibliográfica e Histórica (PUCCAMP), Campinas*. 198: 277-289.

_____(2003) "Viagem no tempo: a propósito de alguns bairros de Campinas". *Notícia bibliográfica e histórica (PUCCAMP), Campinas*. 35 (189): 121-135.

Rocha, Christine (2004) *Histórias de famílias escravas: Campinas, século XIX*. Campinas: Ed. Unicamp.

Simon, Iumna (2008) "Situação de Sítio. *Novos estud.*" – *CEBRAP* [online] 82: 1-54.

Teixeira, João Gabriel. L. C.; Garcia, Marcus V. C.; Gusmão, Rita (Orgs.) (2004) *Patrimônio Imaterial, Performance Cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB.

_____ (1998) “Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo. 37: 89-100.

Travassos, Elizabeth (2004) Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. *In* Teixeira, João Gabriel L.C.; Garcia, Marcus Vinícius C. & Gusmão, Rita (orgs.) *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB. (110-117)

Turino, Thomas (1993) *Moving away from silence*. Chicago: University of Chicago Press.

_____ (2008) *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Notas biográficas

Érica Giesbrecht é graduada em Ciências Sociais (1999), possui mestrado em Antropologia Social (2002) e prepara-se atualmente para defender seu doutorado em Música (2011) na Universidade Estadual de Campinas. Sua experiência em Etnomusicologia foi reforçada por um estágio na Queens University Belfast, Irlanda do Norte, sob a supervisão da professora Suzel Reily, onde desenvolveu pesquisas e oficinas de dança afro-brasileira. Desde 2010 tem ministrado a disciplina “Antropologia do Som” na pós-graduação em Música da UNICAMP.