



DIÁRIO OFICIAL

Piracicaba, SP • sexta-feira, 04 de setembro de 2026

ANO LIX Nº 14.316

CADERNO SUPLEMENTAR I

PODER EXECUTIVO

DECRETO Nº 21.511, DE 02 DE SETEMBRO DE 2026.

Dispõe sobre o REGISTRO do “Samba de Lenço” e “Batuque de Umbigada” como Patrimônio Histórico e Cultural Imaterial da cidade de Piracicaba.

HÉLIO DONIZETE ZANATTA, Prefeito do Município de Piracicaba, Estado de São Paulo, no uso de suas atribuições e,

CONSIDERANDO o disposto no art. 30 da Lei Complementar nº 171, de 13 de abril de 2005 e suas alterações, nos Pareceres de fls. 34 a 262 e 265 a 501 e na Ata da 4ª Reunião Ordinária do Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Piracicaba – CODEPAC de fls. 503 a 506 e 510, bem como a homologação do Sr. Prefeito de fls. 4 a 6, todos constantes do Processo Digital nº 162.600/2026,

D E C R E T A

Art. 1º Fica registrado, como Patrimônio Histórico e Cultural Imaterial da cidade de Piracicaba, o “Samba de Lenço” e “Batuque de Umbigada”, conforme pareceres de tombamento e homologação que ficam fazendo parte integrante do presente Decreto.

Art. 2º Fica o Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Piracicaba autorizado a inscrever o bem imaterial de que trata o art. 1º, retro, no Livro de Registro competente, para todos os efeitos legais.

Art. 3º Nos termos do § 3º do art. 30 da Lei Complementar nº 171/2005 e suas alterações, o CODEPAC deverá proceder à reavaliação do bem imaterial ora registrado, pelo menos a cada 10 (dez) anos, devendo emitir parecer, cabendo ao Prefeito decidir acerca da edição de decreto de revalidação do presente registro.

Art. 4º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Prefeitura do Município de Piracicaba, em 02 de setembro de 2026.

HÉLIO DONIZETE ZANATTA
Prefeito Municipal

MARCELO MAGRO MAROUN
Procurador Geral do Município

Publicado no Diário Oficial do Município de Piracicaba.

FRANCISCO APARECIDO RAHAL FARHAT
Chefe da Procuradoria Jurídico-administrativa



DIÁRIO OFICIAL

Expediente: O Diário Oficial do Município de Piracicaba | Site: www.diariooficial.piracicaba.sp.gov.br

Administração: Hélio Donizete Zanatta - Prefeito | Sérgio José Dias Pacheco Júnior - Vice-Prefeito

Jornalista responsável: João Jacinto de Souza - MTB 21.054

Diagramação: Superintendência de Comunicação Digital | Rua Antonio Correa Barbosa, 2233 - Fone: (19) 3403-1328 | E-mail: diariooficial@piracicaba.sp.gov.br

Conteúdo: O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade de seus emissores: Órgãos Públicos, Entidades e, demais interessados. Qualquer dúvida ou solicitação de errata deverá ser encaminhada diretamente ao órgão emissor. Para informações sobre como contatar o órgão emissor, ligue 156 - Serviço de Informação à População.

MUNICIPIO DE
PIRACICABA:46341038000129

Assinado de forma digital por MUNICIPIO
DE PIRACICABA:46341038000129
Dados: 2026.09.04 14:21:54 -03'00'

**Processo de Registro do “Samba de Lenço” e do “Batuque de Umbigada” no
Município de Piracicaba**

PROCESSO nº 2025/156068

Parecer do Setor de Patrimônio Histórico

1. Introdução

Trata-se de processo de registro dos bens imateriais denominados “**Samba de Lenço de Piracicaba**” e “**Batuque de Umbigada de Piracicaba**” via *ex-officio*, indicando o registro a partir dos estudos elaborados tanto pelo CONDEPHAAT quanto pelo IPHAN, registrando o “Samba Paulista”¹ e o “Samba de Bumbo Paulista”², respectivamente.

Esta solicitação foi feita pelo Setor de Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de Piracicaba, após a identificação do registro já feito pelo IPHAN e pelo CONDEPHAAT, propondo que os órgãos municipais também se envolvam nos processos de salvaguarda destes importantes elementos culturais existentes e resistentes em Piracicaba.

Sendo práticas representativas da identidade e ancestralidade negra na cidade de Piracicaba, ambas as atividades são representadas por alguns grupos específicos, sendo eles: “Grupo de Batuque de Umbigada de Piracicaba” e “Grupo Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz de Piracicaba”. São práticas então que representam algumas das variações do Samba de Bumbo Paulista no interior do estado de São Paulo, sempre girando em torno do bumbo (instrumento), do batuque e da dança.

Essas expressões se expandem pelo Estado de São Paulo, sobretudo no interior, na região conhecida como “Médio do Tietê”, na qual Piracicaba, localizada no Oeste Paulista, faz parte da chamada “zona batuqueira”. Porém, é importante ressaltar que se trata de elementos dissociados, apesar de fazerem parte de um mesmo universo: das culturas afro-caipiras.

O patrimônio imaterial de uma forma geral se constrói sobre a memória **oral**, aquela que é transmitida no ato, na prática em si. Quando se trata de objetos representativos da cultura e identidade negra, a oralidade se mostra ainda mais relevante, visto a maneira como o racismo proveniente do sistema escravocrata fez marginalizar e estereotipar toda a produção cultural, identitária e de conhecimento da cultura negra, limitando seus registros “oficiais”.

¹ [Condephaat - Resolução 55 de 27/10/2017 - Samba Paulista.](#)

² [IPHAN - Certidão de Registro de Bem Cultural Imaterial como Patrimônio Cultural do Brasil - 09/05/2024 - Samba de Bumbo Paulista.](#)

Realizar o registro de elementos que dizem respeito à contribuição da comunidade negra para a construção da identidade piracicabana é um movimento importante para o reconhecimento “**oficial**”, por parte das instituições responsáveis, para a importância da memória e história piracicabana de uma maneira que não fique apenas no campo **folclórico**.

2. Afro-Caipira

Piracicaba, por razão histórica, possui uma forte herança negra. Os significados carregados pelo Samba de Lenço e pelo Batuque de Umbigada marcam a identidade do indivíduo caracterizado como “afro-caipira” (Paula Junior, 2022), representado pelo encontro e compartilhamento do corpo negro com as vivências caipiras.

Se tratando de práticas distintas mas que habitam em um mesmo universo, o reconhecimento de práticas da cultura afro-piracicabana como parte do patrimônio “oficial” do município é um movimento necessário para a ressignificação de práticas historicamente marginalizadas.

O nome “caipira” vem de “capir”, trata-se de uma identidade que reproduz uma forte conexão do ser humano com a terra. A cultura caipira de Piracicaba é um exemplo claro do que é a miscigenação no Brasil: sendo fruto do branco pobre, do indígena, do mestiço e do negro (escravizado ou livre). Entretanto, a contribuição e presença negra foram apagadas do processo de construção da identidade caipira, sobretudo na medida em que ela é transformada em um elemento rentável para a indústria cultural e de massa, que associa o “ser caipira” ao agronegócio, porém, ignorando e excluindo as reais vivências caipiras. Assim, a cultura caipira não é uma cultura homogênea.

A cultura caipira é a representação da diversidade do interior paulista, marcada por uma religiosidade e práticas simbólicas híbridas (Setubal, 2005). Sendo uma região marcada por engenhos de açúcar, com o forte uso da mão-de-obra escravizada, o termo “afro-caipira”, segundo Paula Junior (2022) tem o objetivo de representar o encontro das vivências caipiras com as vivências afro-brasileiras, marcando o interior paulista também como um território negro.

Elementos de aspectos culturais são essenciais para a compreensão de como ocorre o encontro e a contribuição da pluralidade existente na região de Piracicaba para a formação da identidade caipira. O sincretismo religioso, com ritos de origens católicas possuindo elementos e adaptações da cultura afro-brasileira, como a relevância da Irmandade de São Benedito para a comunidade negra em Piracicaba, é um dos exemplos de como ocorre este encontro das práticas culturais e simbólicas em nossa região.

A cultura e identidade caipira devem ser representadas então pela diversidade dos indivíduos que a compõem. Segundo estudos que buscam compreender a identidade caipira (Setubal, 2005), trata-se de um indivíduo que representa o encontro de três culturas no interior do Estado de São Paulo: dos bandeirantes, dos indígenas e do escravizado. Mesmo que marcado por uma relação violenta e agressiva, o caipira representa então o encontro cultural dessas três identidades.

3. Memória e Pertencimento

A contribuição dos elementos da identidade e da cultura afro-brasileira para a identidade brasileira é historicamente ignorada pelos meios “oficiais” da vida social. Os processos de patrimonialização, inclusive, responsáveis por identificar elementos em comum e representativos da identidade de uma determinada comunidade, quando instrumentalizados reproduzem as hierarquias e relações de poder já existentes na sociedade (Pierre Louis; Ferreira de Lima; Ceneviva Eid, 2019), reproduzindo uma hierarquia entre as culturas.

Um dos reflexos desta marginalização é evidente quando os processos de escolha e decisão do que deve ser preservado e o que deve ser considerado importante para uma determinada comunidade simboliza a homogeneização da “cultura branca nacional, sobrepondo-a às manifestações culturais e artísticas de outras comunidades e coagindo o abandono das línguas nativas, das práticas religiosas e dos costumes ancestrais.” (Pierre Louis; Ferreira de Lima; Ceneviva Eid, 2019, p. 5).

Enquanto objetos que remetem ao colonialismo são tratados como parte da história de uma comunidade e como bens tombados, objetos e bens de populações afro-brasileiras ou indígenas são tratados no campo da **etnografia**, como **exóticos**. Estes objetos e espaços vão receber a devida importância como representativos da construção da identidade brasileira através da luta dos movimentos sociais que os envolvem.

Neste sentido, elementos da cultura negra são considerados como símbolos de resistência, por resistirem ao tempo e às transformações impostas. Resultados de uma construção política, marcada pelas trocas culturais (Gilroy, 2001), a maneira como elementos culturais da comunidade negra encontram para resistir é a **memória oral**, sendo a oralidade um dos principais instrumentos de preservação da identidade, conhecimento e valores do povo negro (Sousa Nogueira, 2019).

A preservação e transmissão dos elementos simbólicos da comunidade negra, em sua maioria, ocorre através das tradições **orais**, através dos **mestres**, relação que compreende a palavra como **memória viva**, desta forma, este *modus operandi*

se insere nas sociedades de memória, na medida em que a memória é organizada e retida pelo conjunto de seus membros, que tem a função de transmiti-la às novas gerações, cabendo aos mais velhos, com sua maior experiência e vivência, o importante papel social de guardiões da memória. (Sousa Nogueira, 2019, p. 80).

Estudiosos da área acreditam que a identidade tem o potencial de ser um instrumento de poder/controle na medida em que a construção identitária pautada sobre um discurso único e exclusivo de uma classe dominante pode apagar as diferenças sobre as quais esta mesma identidade foi construída em nome de uma unidade. Este discurso é construído de dentro para fora e vai ser compreendido como um possível instrumento de controle por ser produzido “em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (Hall, 2008, p. 109), sendo então um elemento fundamental para a construção de símbolos, significados e representações para um determinado grupo em relação ao mundo no qual ele está inserido.

Por vezes, a construção de uma unidade identitária é um processo excludente por reproduzir os valores e práticas discursivas dominantes de uma determinada sociedade, tratando com inferioridade as identidades vistas como subalternas no processo produtivo. A escravidão, enquanto um sistema econômico e ideológico, foi um mecanismo que fez perdurar na estrutura da sociedade brasileira as relações de dominação pelas quais se dava seu funcionamento, sobretudo nas relações raciais - mesmo após o fim do regime escravocrata. Essa situação se reflete na forma como o corpo negro foi inserido na sociedade brasileira após a escravidão, tanto se tratando da inserção no mercado de trabalho (agora assalariado), no acesso aos bens produzidos pela sociedade e nas questões culturais de identidade (que é o que tem nos interessado neste estudo), sendo desagregado da sociedade como um todo e das relações de produção (Fernandes, 2008) - é importante ressaltar que as relações de produção tratadas aqui não se limitam ao âmbito econômico mas se estendem para a produção da vida como um todo, bem como cultural, gastronômico e outros elementos que constitui uma identidade.

4. Batuque de Umbigada

Uma “dança cantada para celebrar a vida e a fertilidade”, é uma das primeiras expressões culturais que surgem após a Lei Áurea de 1888. Carregada de simbologias e significados, o “Batuque de Umbigada” é conhecido também como “*Tambu*” e “*Caiumba*”, o primeiro sendo uma referência ao tambor que dá o ritmo à dança, já o segundo sendo referência à língua *kimbundu*, uma língua *bantu*, principal conjunto de grupos étnicos e

linguísticos trazidos da África Subsaariana para o Brasil entre 1580 e 1850 (Paula Junior, 2022).

A dança, bem como o nome propõe, representa o encontro com nossa primeira boca, o umbigo, celebrando a vida e a ancestralidade, se assemelhando com o movimento do corpo do axé e da capoeira. Como parte da coreografia homens e mulheres, organizados em filas dançam ao som da batucada e se defrontam encostando seus umbigos uns com os outros, conforme os batuqueiros soltam as modas (as músicas).

O Batuque de Umbigada é praticado por membros da comunidade afro-piracicabana, sobretudo em territórios nos quais a população negra é mais presente e possui laços comunitários mais fortes entre si, inclusive familiares, estabelecendo não apenas a cooperação entre o grupo mas também relações identitárias através de práticas culturais, por exemplo, tendo a “Vila África” e a “Pauliceia” como principais territórios onde foi possível identificar a presença do Batuque de Umbigada (IPPLAP, 2011).

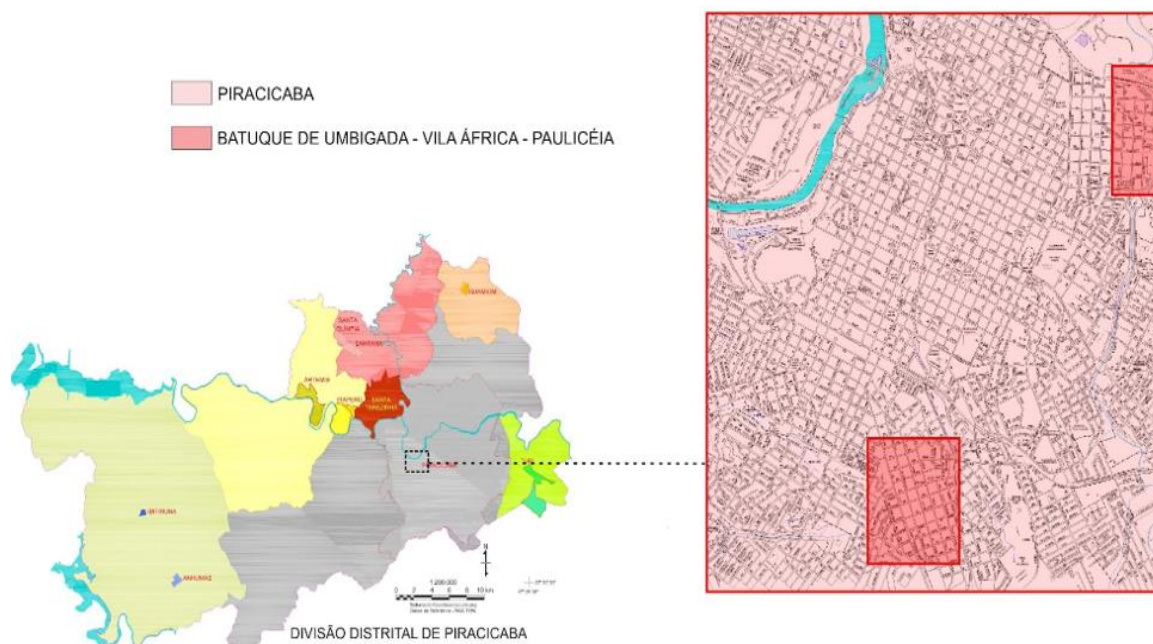


Imagem 1: Mapa de localização - Batuque de Umbigada e Samba de Lenço. Fonte: IPPLAP.

Pesquisas realizadas no âmbito acadêmico e cultural, por aqueles que buscam identificar e preservar elementos culturais da comunidade negra, observam que no estado de São Paulo o Batuque, ou a Caiumba, como era chamada antigamente, é uma das primeiras expressões culturais afro, sendo documentada como a “dança da senzala”, praticada em momentos de festas ou momentos de fuga dos escravizados.

Piracicaba, assim como algumas outras cidades do interior paulista, é um dos poucos municípios onde é possível observar a continuidade da dança. Mesmo com as transformações pelas quais o objeto passou ao longo dos anos, a **oralidade** e a **ancestralidade** são elementos que marcam a continuidade da tradição do batuque.

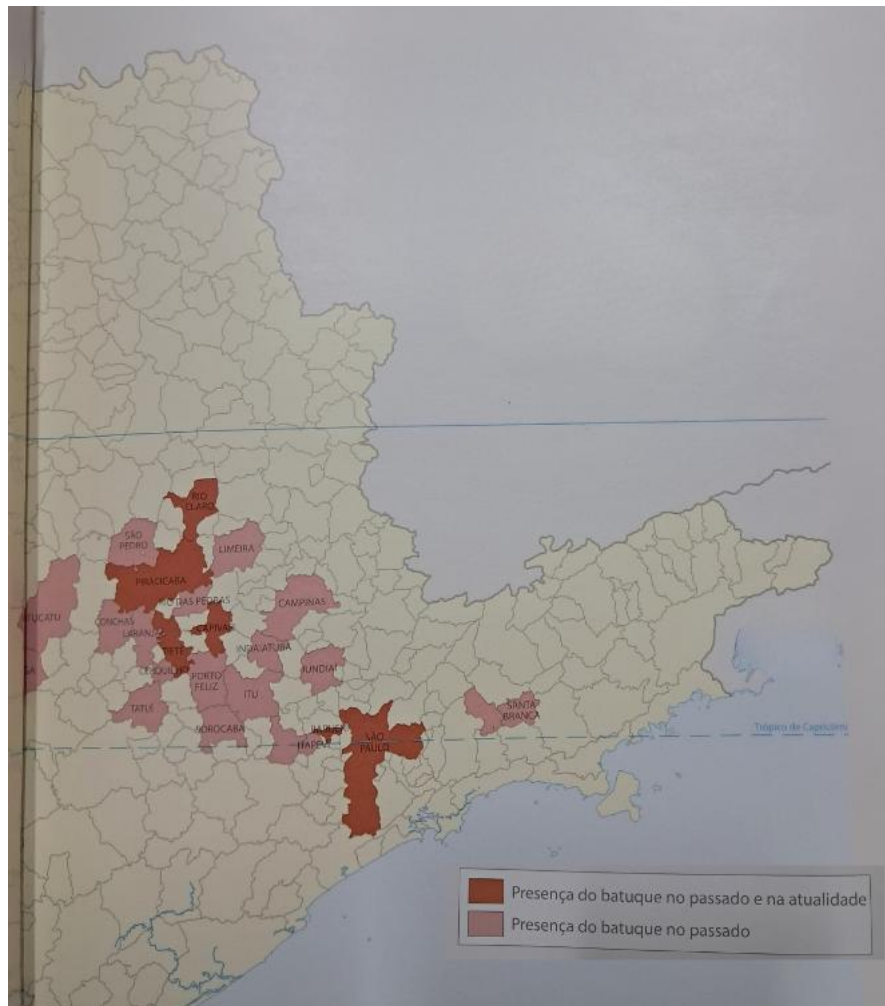


Imagem 2: Presença do Batuque de Umbigada em São Paulo. Fonte: Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP³.

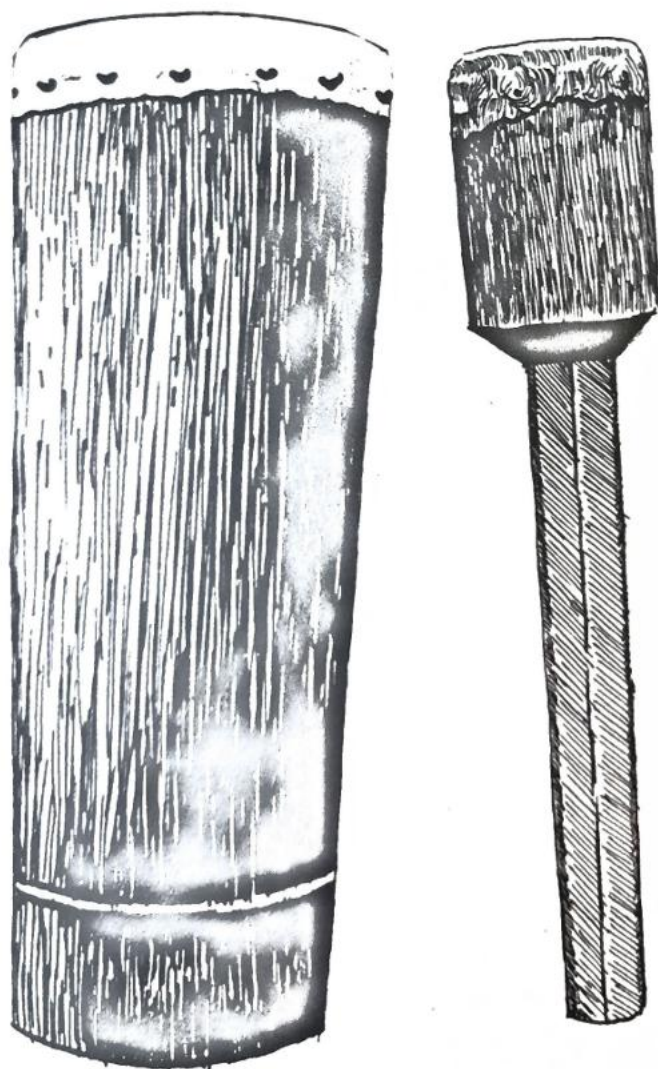
4.1 Instrumentos

A Umbigada, Caiumba ou Tambu, é ritmada pelo tambor chamado **Tambu** e pelo **Quinjengue**. Ambos são produzidos a partir de troncos de árvores escavados com seus couros fixados por pregos e passam as noites de festas esquentando no fogo. O primeiro, é o maior, deve ser montado e é utilizado para dar a marcação à dança. O segundo, semelhante à um cálice, conversa com o primeiro.

³ Livro referenciado ao final deste parecer. Foram digitalizadas algumas páginas deste material e anexadas após as referências deste parecer.

No livro “Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP”, os instrumentos são descritos da seguinte maneira pelos mestres:

[Bomba] Tem o *tambu*, que é um tambor muito grande e muito pesado. [Paulo] Como se fosse uma timba grande. [Bomba] O tambu entra pra fazer a *marcação* na dança, dar o compasso nas modas, pegar o ritmo. Ele é montado a cavalo pelo tocadador. Tem a *mulemba*, que os africanos falavam, mas hoje em dia nós chamamos de *quinjengue*, um tambor menor, fechado e parecendo um cálice. Ele entra pra fazer o *enchimento*, o acompanhamento do tambu. Para tocar, apoiamos o quinjengue na parte de trás do tambu, prendendo o instrumento com os joelhos. E tem a *matraca*, dois paus batidos lá atrás, na madeira do tambu - essa tem que ficar sempre na batida certa. Conform e o tambu dá a entrada para o quinjengue e a matraca, eles têm que sair juntos fazendo o *enchimento*, aqui na retaguarda do tambu. Porque, se faltar o quinjengue, não tem tambu, não tem matraca - nós fazemos tudo conjugado. [Arruda] Os três instrumentos, é uma orquestra! (Bueno; Troncarelli; Dias, p. 54, 2015).



Tambu e quinjengue. Desenhos em nanquim do professor de música e pesquisador Affonso Dias.⁴

Imagem 3: Tambu e Quinjengue. Fonte: Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP.

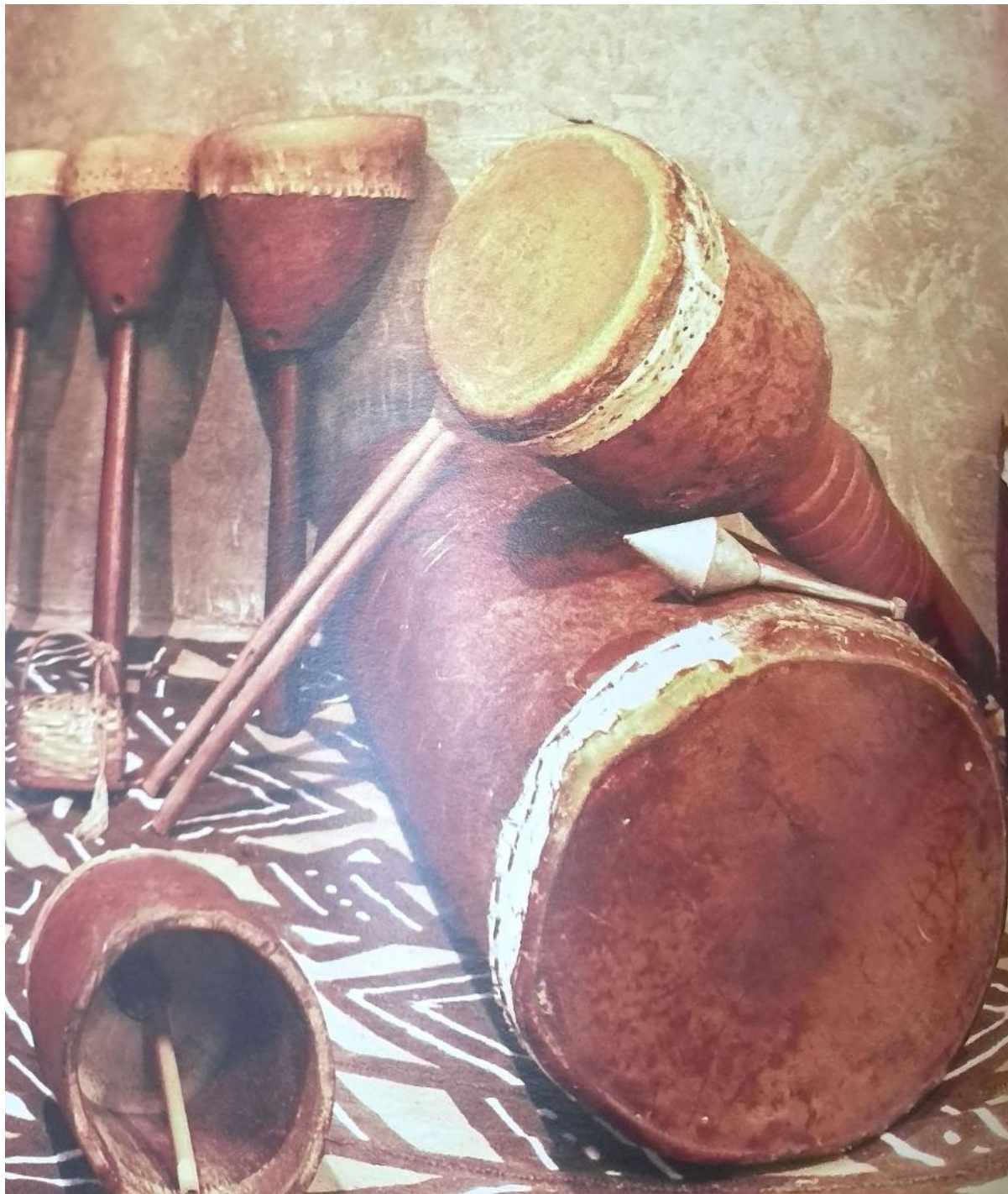


Imagem 4: Instrumentos do Batoque. Fonte: Batoque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP

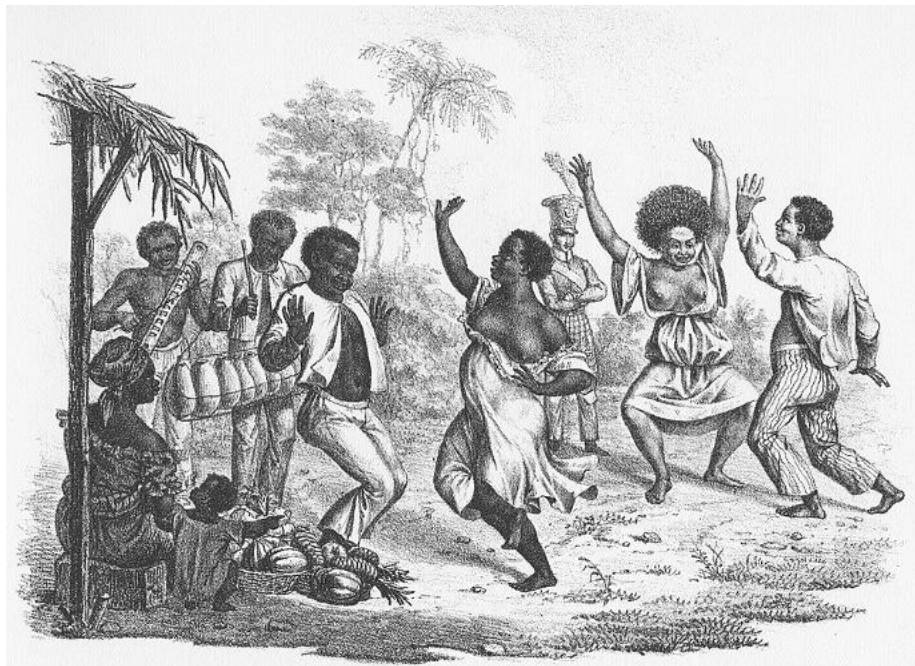


Imagem 5 : "Die Baducca": um batuque em São Paulo retratado entre 1823 e 1831.



Imagem 6: Divulgação de evento do Batuque de Umbigada. Jornal de Piracicaba, 18 de dezembro de 2002.



Imagem 7: Dança do Batuque de Umbigada em Piracicaba. Fonte: [Laura Lemos](#).

5. Samba de Lenço

Carregando elementos da cultura negro, indígena e portuguesa, o Samba de Lenço por muito tempo ficou “restrito” à práticas familiares em Piracicaba, renascendo com a criação do grupo Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz em 2007. Sendo uma modalidade do **Samba Rural Paulista**, também conhecido como **Samba Caipira**, trata-se de uma prática que carrega elementos da cultura bantu em somatória com as culturas indígena e portuguesa.

Diferente do samba urbano que se consolidaria no século XX no Rio de Janeiro, o samba de lenço mantém características mais antigas, ligadas ao chamado “samba rural paulista”. Ele se desenvolveu em comunidades negras do interior, muitas vezes associado a festas religiosas, como celebrações de santos católicos reinterpretadas sob influências africanas.

Culturalmente, o samba de lenço se distingue por elementos próprios:

- **O lenço:** utilizado pelos dançarinos, especialmente pelas mulheres, como elemento coreográfico e simbólico. Ele pode representar elegância, comunicação gestual e até códigos sociais dentro da roda.
- **A música:** é marcada por ritmo cadenciado, com uso de instrumentos simples como tambu, pandeiro e palmas. O canto costuma ser responsorial (chamada e resposta), reforçando o caráter coletivo.
- **A dança:** realizada em roda, com movimentos que valorizam o corpo e a interação entre os participantes, muitas vezes com passos marcados e improvisação. Os homens enfileiram-se de um lado, as mulheres de outro, passando o lenço para escolher seu par.
- **A oralidade:** as letras das músicas carregam histórias, ensinamentos e referências ao cotidiano, à religiosidade e à ancestralidade, marcada principalmente pelo *improviso*.
- **Instrumentos:** Os instrumentos utilizados para são um tambor, chamado de caixa e feito de madeira de ximbó ou cedro e couro para a boca do instrumento; um tamborim, tipo de pandeiro especial e próprio; e o chocalho, também preparado artesanalmente. Tanto a caixa quanto o tamborim são aquecidos ⁴ao fogo para dar afinação.

Além disso, o samba de lenço cumpre uma função social importante: reforça laços comunitários, identidade afro-brasileira e continuidade histórica. Ele também dialoga com outras manifestações como o jongo e o batuque paulista.

Em Piracicaba, a tradição foi preservada sobretudo em núcleos familiares, com destaque para o grupo ligado ao mestre Antônio Carlos Ferraz, responsável por manter e revitalizar a prática no século XX e XXI. Historicamente, a manifestação em questão também esteve associada às festas de devoção à São Benedito, sendo uma das demonstrações do sincretismo religioso, trabalhado anteriormente neste parecer.

⁴ Processo parecido com o do Batuque de Umbigada.



Imagem 8: Samba de Lenço de Piracicaba. Fonte: [Laura Lemos](#).



Imagem 9: Grupo de Samba de Lenço de Piracicaba "Mestre Antônio Carlos Ferraz". Fonte: [Laura Lemos](#).

6. Mecanismos de Salvaguarda

Tanto o Samba de Lenço quanto o Batuque de Umbigada estão ligados diretamente com espaços de sociabilidade da comunidade negra da cidade de Piracicaba, elementos pouco reconhecidos como importantes para a identidade cultural da cidade pelos meios oficiais.

Grupos comunitários criados a partir de laços familiares e tradicionais, são essenciais para a manutenção e preservação dessas práticas culturais e identitárias, através da produção de trabalhos acadêmicos e eventos, bem como na transmissão oral desses saberes tradicionais.

A identificação e o mapeamento dos territórios dos grupos, indivíduos e mestres é um movimento necessário para fortalecer a salvaguarda destas práticas. Recomenda-se, de um modo geral, que os órgãos municipais da área cultural busquem materializar os meios para que essas práticas possam perpetuar e serem reconhecidas como elementos constituintes da identidade piracicabana.

Além do registro enquanto patrimônio imaterial, é necessário garantir a **continuidade, transmissão e reconhecimento destas práticas** enquanto elementos vivos, pois trata-se de manifestações tradicionais e representativas da identidade piracicabana, vinculada à presença afro em nosso território.

A salvaguarda destes objetos vai envolver diferentes dimensões, no campo simbólico e no campo físico. Para ambas, **recomenda-se a atuação efetiva e contínua** do poder público, através dos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural da cidade, como:

- financiamento de grupos tradicionais;
- criação de espaços culturais;
- inclusão em eventos (ex.: festivais e encontros culturais);
- inserção no ensino formal.

A Secretaria Municipal de Cultura, juntamente dos grupos responsáveis por essas práticas, através de iniciativas municipais, já têm contribuído para manter o Samba de Lenço e o Batuque de Umbigada ativos. Porém, recomenda-se, para uma salvaguarda mais efetiva,

- criação de **programas permanentes de educação patrimonial**, que incluam elementos da cultura afro-piracicabana como identitários e não folclóricos;

- apoio direto a mestres como detentores de saber;
- registro audiovisual sistemático;
- articulação com universidades e centros de pesquisa;



7. Decisão

Compreendendo a magnitude dos objetos trabalhados neste parecer, reconhecendo a relevância sócio-cultural de cada um para a constituição da identidade piracicabana, carregando heranças, tradições e símbolos da comunidade afro-piracicabana, ação fundamental para a existência de espaços de sociabilidade, observa-se, a partir deste trabalho, uma **ausência** na validação da produção cultural e simbólica do corpo negro pelos meios históricos e oficiais, limitando sua existência ao exótico:

No processo de modernização da sociedade brasileira, ao longo do século passado, muitos saberes tradicionais foram rechaçados, principalmente quando associados às práticas culturais e religiosas dos trabalhadores negros. (Dossiê do IPHAN sobre o Jongo no Sudeste).

Além disso, visto trata-se de reiterar o reconhecimento já feito por órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural, como o CONDEPHAAT e o IPHAN, além de valorizar a produção acadêmica sobre esses saberes tradicionais em nossa cidade, ficando de recomendação o atendimento ao item anterior.x

Diante do exposto, identificado o **valor histórico-cultural e identitário** nas práticas relacionadas ao “Samba de Lenço de Piracicaba” e ao “Batuque de Umbigada de Piracicaba”, concluímos **favoravelmente** ao Registro dos bens descritos neste processo, reforçando o registro Estadual e Federal do “Samba Paulista” e o “Samba de Bumbo Paulista”, respectivamente, como descrito anteriormente neste processo, ficando registrado então o registro “Samba de Lenço” e do “Batuque de Umbigada” no Município de Piracicaba.

É o parecer.

Guilherme Augusto Vasconcellos Isidoro - Sociólogo

SETOR DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO

Referências

BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2015.

Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual. **Sobre Pardinhos e Afrocaipiras (filme completo)**. YouTube. 3 de fev. de 2023.

CAVAGGIONI, Gloria Bonilha. Batuque de umbigada: memória e práxis de resistência. 2018. 2018. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba/SP.

FAZENDA, Maria José. A dança no seio da reflexão antropológica: Contributos e limitações herdados do passado com ecos no presente. Trabalhos de antropologia e etnologia, v. 38, n. 1-2, 1998.

Festival Curau. **Mini-doc Batuque de Umbigada de Piracicaba**. YouTube. 26 de nov. de 2021.

GILROY, Paul. Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Dossiê do Samba de Bumbo Paulista. Brasília, DF: IPHAN, 2023. 540 p. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/65968/105623/DOSSIE_SAMBA_DE_BUMBO_PAULISTA.pdf.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Saberes no pé do tambu. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022.

SETUBAL, Maria Alice. Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista. CENPEC, 2005.

Sousa Nogueira, C. (2019). O BATUQUE DE UMBIGADA DO INTERIOR DE SÃO PAULO TRADIÇÃO ORAL, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE: Oral Tradition, Memory and Ancestry. Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores As Negros As (ABPN), 11(Ed. Especi), 73–86. Recuperado de <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/732>.

Documentos e Fotos

Arquivos do **Setor de Patrimônio Histórico** e do **Museu da Imagem e do Som de Piracicaba (MISP)**.

[Arquivo de fotos sobre o Samba de Lenço e o Batuque de Umbigada - Laura Lemos.](#)

Anexos





MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
Coordenação de Registro e Revalidação

CERTIDÃO DE REGISTRO

DE BEM CULTURAL IMATERIAL COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

Processo nº 01450.008954/2013-58

CERTIFICO que no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta o seguinte: "Registro número 23 - Bem cultural: **Samba de Bumbo Paulista**. Descrição: O Samba de Bumbo Paulista consiste em uma forma de expressão que articula aspectos musicais, coreográficos e poéticos em torno de agrupamentos de tradição familiar. Sob a rubrica geral de Samba de Bumbo Paulista, distinguem-se três modalidades principais, que se caracterizam por diferentes formas de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada), pelos instrumentos utilizados (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc.), pelas maneiras de cantar, bem como pelos santos de devoção dos grupos e as festas que mobilizam as "redes de visitação" identificadas na pesquisa. Tais são as modalidades incluídas: a) Samba de Bumbo, que tem como elemento principal o bumbo e cujos movimentos coreográficos mais significativos são o "vai e vem", em que as mulheres se aproximam do bumbeiro e dos outros instrumentos se deslocando e sambando para frente e para tr  s; e a dança em roda, em que o grupo faz um giro circular dançando e depois retorna para o movimento de "vai e vem", descrito anteriormente; os versos cantados são chamados de "ponto" e sua emissão ocorre a partir de uma dinâmica entre o sambador e o coro; b) o Samba-Lenço ou Samba de Lenço, no qual igualmente avulta o bumbo como o instrumento principal, mas no qual h   a presença fundamental do lenço empunhado pelas mulheres na composição coreográfica, sendo a dança organizada em fileiras, ficando a carreira dos homens em frente    das mulheres até o toque inicial, quando a carreira dos homens vai até as mulheres e tira-as para dançar; os versos são chamados de "moda" ou "ponto" ; c) e o Samba Caipira, cujos instrumentos percussivos são compostos por uma zabumba, uma caixa, reco-reco, pandeiro e pandeirão; a dança é feita em pares, como em um baile, sem lenço e sem a interação com os instrumentos, o que difere das demais modalidades; as cantorias se assemelham    das rodas de viola caipira e a marcação é parecida com uma marcha, ainda que mais lenta; são modas longas, narrativas de fatos exemplares e do cotidiano da roça, da vida rural e interiorana; a penas os membros do grupo cantam, não sendo os cantadores repetidos pelos dançadores. Desde a primeira metade do século XX, o Samba Rural Paulista tem sido documentado por folcloristas, intelectuais e pesquisadores acadêmicos que se valeram de informações fornecidas por integrantes que a executam. Ao que consta, o Samba de Bumbo Paulista teve sua

origem e desenvolvimento nas fazendas de café do interior paulista no século XIX, sendo introduzido na capital paulistana na passagem do século XIX para o século XX, período em que sucedeu um forte movimento migratório de ex-escravizados, saídos do interior para a cidade de São Paulo em busca de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida mais dignas. Sua distribuição territorial, em particular na região centro-oeste do estado, se prende à expansão da lavoura cafeeira em território paulista, partindo do Vale do Paraíba em direção às principais bacias hidrográficas da região - rios Tietê, Piracicaba, Itapetininga etc. Os grupos em atividade no presente se articulam em torno de "redes de visitaço", que os conectam em um território físico e simbólico, assim como as suas histórias e trajetórias de interação. Enquanto forma de expressão cultural enraizada no cotidiano, a relevância dos significados e valores do Samba de Bumbo Paulista contribui para a sociabilidade festiva, a sensibilidade artística, o sistema de práticas e crenças devocionais, a memória social e a identidade cultural dos grupos, segmentos e coletividades que com ele possuem relação direta. Além disso, a sua importância para garantir a unidade e os vínculos de pertencimento de uma comunidade afro-paulista na região Centro-Oeste do estado que mantém suas memórias e histórias ligadas aos seus antepassados, ao período da escravidão e que acompanha as transformações econômicas, socioculturais e urbanísticas pelas quais o estado de São Paulo vem passando desde meados do século XIX, sobressai como um aspecto central para a sua continuidade histórica e dinâmica sociocultural de reprodução. Por fim, o Samba de Bumbo Paulista exerce papel de destaque para a constituição de um gênero performático-poético-musical decisivo para a formação da identidade cultura brasileira. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do Processo Administrativo nº 01450.008954/2013-58, seus anexos e apensos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre este bem cultural, contido em documentos textuais, bibliográficos e registros imagéticos, audiovisuais e sonoros. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 104ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada nos dias 08 e 09 de maio de 2024. Data do Registro: 09 de maio de 2024." E, por ser verdade, eu, Marina Duque Coutinho de Abreu Lacerda, Coordenadora de Registro e Revalidação da Coordenação-Geral de Identificação e Registro do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), lavrei a presente certidão, que vai datada e assinada por mim, por Diana Dianovsky, Coordenadora-Geral, e pelo Diretor, Deyvesson Israel Alves Gusmão.



Documento assinado eletronicamente por **Marina Duque Coutinho de Abreu Lacerda, Coordenadora de Registro**, em 15/09/2025, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diana Dianovsky, Coordenadora-Geral substituta de Identificação e Registro**, em 15/09/2025, às 20:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Deyvesson Israel Alves Gusmão, Diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial**, em 17/09/2025, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **6678676** e o código CRC **E84DA44E**.



DIÁRIO OFICIAL



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

RUA MAUÁ, 51 - SÃO PAULO - CEP 01028-900 - PABX 2627-8000

Gabinete do Secretário

RESOLUÇÃO SC nº 55, de 27 de outubro de 2017

*Dispõe sobre o Registro Imaterial
do "Samba Paulista"*

O Secretário de Estado da Cultura, nos termos do artigo 14 do Decreto nº 57.439, de 17 de outubro de 2011, e

CONSIDERANDO:

- As manifestações constantes do Processo CONDEPHAAT nº 69504/2013, o qual foi apreciado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT - em Sessão Ordinária de 14 de dezembro de 2015, Ata 1820, cuja deliberação foi favorável ao Registro Imaterial do "Samba Paulista", sendo a minuta de Resolução de Tombamento também aprovada por aquele Conselho na mesma sessão;
- Que o Samba Paulista documenta a passagem da sociedade escravocrata para a sociedade de livre trabalho, a transformação dos modos de produção predominantes – de agricultura para a industrialização e da sociedade rural para a sociedade urbana, nos diferentes municípios do Estado;
- Que o Samba Paulista é caracterizado por variadas formas oriundas da mesma matriz, representando formas de resistências sociais, em especial a resistência negra;



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

RUA MAUÁ, 51 - SÃO PAULO - CEP 01028-900 - PABX 2627-8000

Gabinete do Secretário

- Que o Samba Paulista é a história mais bem sucedida de associativismo negro, ao lado dos Clubes Sociais e das Irmandades religiosas;
- Que o Samba Paulista é manifestação cultural que perdurou no tempo e no espaço, tendo influência cultural ainda no tempo atual;

RESOLVE

Artigo 1º - Fica registrado como **Patrimônio Cultural do Estado de São Paulo** o aqui designado **Samba Paulista**, também identificado como Samba Antigo, Samba Caipira, Samba de Roda, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, Samba de Umbigada, Samba Lenço, Samba de Bumbo, Samba dos Negros, Samba da Negrada e Samba Rural.

Artigo 2º - De acordo com o Artigo 15 Inciso I do Decreto nº 57.439 de 17 de outubro de 2011, o registro ora concedido é do tipo Universal.

Artigo 3º - Fica o CONDEPHAAT autorizado a inscrever o bem em referência no Livro de Registro das Formas de Expressão, para os devidos e legais efeitos.

Artigo 4º - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação.


JOSÉ LUIZ PENNA
Secretário da Cultura

 **DIÁRIO OFICIAL**



Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI)
Coordenação de Registro e Revalidação

PARECER TÉCNICO nº 5/2023/CORER/CGIR/DPI

ASSUNTO: Parecer Técnico referente ao Dossiê de Registro do **Samba de Bumbo Paulista**

REFERÊNCIA: Proc. 01450.008954/2013-58

Brasília, 10 de abril de 2023.

1. Apresentação

Trata-se do Parecer conclusivo da etapa de instrução técnica do processo nº. 01450.008954/2013-58 sobre o registro do **Samba de Bumbo Paulista**, aberto neste Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/Iphan) em 13 de agosto de 2013, a partir de solicitação do Fórum de Culturas Populares e Tradicionais, encaminhada à presidência do Iphan, acrescida do estatuto da instituição citada e da anuência de detentores do bem cultural. Acompanhando a documentação indicada, constam ofício encaminhado pela Prefeitura Municipal de Vinhedo, com data de 18 de abril de 2012; abaixo-assinado, datado de 03 de março de 2012, proveniente de Santana de Parnaíba e emitido pelos grupos tradicionais de Samba de Bumba – Grupo Grito da Noite ou Samba do Henrique Preto e Samba do Cururuquara/Santana de Paranaíba; Samba de Roda de Pirapora; Samba Lenço de Mauá e Samba de Quadra; por fim, indicação sobre o envio de cópia da dissertação de mestrado de Marcelo Manzatti, com o título de “Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia do centro” [1].

2. Histórico do Processo

De acordo com os documentos arrolados no processo, o DPI/Iphan entrou em contato com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo logo após acatar o pedido de Registro (em 2013), solicitando à secretaria que se manifestasse quanto à importância do reconhecimento do **Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista** em âmbito estadual. É importante ressaltar que, a essa altura, já havia um processo de reconhecimento do Samba Rural Paulista no CONDEPHAAT, aberto em 2011. Embora a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo não tenha se posicionado formalmente sobre o questionamento do IPHAN, o Samba Rural Paulista foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial do estado de São Paulo em 2017 [2].

Prosseguindo, o processo apresenta, na data de 16 de abril de 2014, ofício encaminhado por Ana Beatriz Galvão, à época Superintendente do Iphan em São Paulo, no qual é salientada a importância de se alterar a nomenclatura do pleito para **Matrizes do Samba Rural Paulista**, com a justificativa de que o termo “Samba de Bumbo” não abarcaria a “totalidade do Samba Rural Paulista”. A sugestão de mudança de nomenclatura deveu-se à manifestação elaborada pela consultora Rosiane Nunes, contratada pela superintendência estadual, que, em documento encaminhado diretamente ao

DUPLICAÇÃO

DPI/Iphan, na data de 27 de janeiro de 2014, destaca as variações internas e postula uma nomenclatura mais abrangente para o bem: **Matrizes do Samba Rural Paulista: Batuque de Umbigada, Samba de Bumbo e Samba-Lenço.**

Segue-se, então, nota técnica com data de 01 de setembro de 2014, assinada por Ellen Krohn, então lotada na Coordenação de Registro, na qual a técnica se manifesta a respeito do assunto, destacando alguns pontos que merecem constar deste parecer. Em primeiro lugar, indicava a existência de uma proposta mais geral de registro, por parte do DPI/Iphan, de bens culturais associados à musicalidade afro-brasileira; além disso, sintetizava um conjunto de informações históricas relacionadas à origem, epicentro de dispersão e elementos constitutivos da pluralidade de sambas existentes no estado; por fim, recomendava aprofundar o conhecimento sobre o bem cultural, indicando a necessidade de realização de mapeamento de grupos em atividade, assim como uma ponderação mais ampla sobre a nomenclatura mais adequada para caracterizar o bem e evidenciar a sua diversidade interna.

Em reunião da Câmara Técnica do Patrimônio Imaterial, datada de 09 de setembro de 2014, seus membros deliberaram, em consonância com as considerações da área técnica do DPI/Iphan, sobre a importância de se verificar uma nomenclatura que pudesse abarcar as diferentes modalidades tradicionais do Samba Paulista:

[...] há diferentes estilos que formam o grupo conhecido por Samba de Bumbo. O material consultado dá a entender que esta é uma terminologia acadêmica e não *autoidentificada*. Não se sabe, portanto, se este termo foi incorporado pelos praticantes ao longo do tempo e se eles se reconhecem nele. É interessante que a nomenclatura e uma possível instrução do processo contemplem esses diversos estilos e grupos, buscando um alcance mais amplo. Também há, no estado de São Paulo, outras manifestações que mantêm estrita relação com o Samba de Bumbo – como o Batuque de Umbigada – que poderiam ser incluídas no processo de identificação e Registro caso o escopo de pesquisa se volte para um apanhado das matrizes do samba paulista” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 32).

Com a deliberação positiva da Câmara Técnica do Patrimônio Imaterial sobre a pertinência do pedido, a próxima etapa a cumprir seria a pesquisa necessária à elaboração de um dossiê. O proponente e os detentores tentaram dar início à construção do dossiê, mas não conseguiram reunir recursos necessários para essa empreitada, ainda que o tenham buscado em diversas fontes de financiamento e por vários anos. Apenas em 2019, com os recursos oriundos do orçamento do Iphan, foi possível contratar a pesquisa de campo e a produção da documentação textual, iconográfica e audiovisual necessárias ao dossiê de registro.

3. Nomenclatura e caracterização do bem cultural

A respeito da caracterização do bem cultural, é importante anotar que a realização da pesquisa de campo, com base no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), foi iniciada em dezembro de 2019, sofrendo, já no início do ano seguinte, os efeitos da pandemia de Covid-19 e do isolamento social que dela sobreveio – situação que redundou nas celebrações do samba pausadas e nas atividades presenciais interrompidas. A situação de crise sanitária impactou, dentre outros momentos, a pesquisa etnomusicológica, que pretendia registrar a dinâmica social do samba e a participação dos grupos nas festas religiosas, familiares e apresentações. Buscando contornar essas e outras dificuldades impostas pela propagação do vírus, a equipe de pesquisa contratada - o Centro de Estudos de Cultura Popular de São José dos Campos - fez uso de uma série de estratégias e recursos para conduzir os trabalhos da melhor forma possível. No Dossiê e no vídeo, são apresentados e descritos os encaminhamentos e decisões tomadas, assim como os recursos que foram utilizados para a captação de informações e imagens, realização de discussões coletivas e depoimentos, além da pesquisa de arquivo e acervos pessoais:

“Em janeiro de 2020, o CECF definiu sua equipe e iniciou as articulações com IPHAN, sambadores e UNICAMP para iniciar o processo da pesquisa. Em 15 de fevereiro de 2020 foi feita uma primeira reunião, na sede da Superintendência do IPHAN/SP, para formação da Comissão de Acompanhamento da Pesquisa, composta por representantes de grupos, representante do IPHAN e representante do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT). Neste encontro também estiveram presentes professor e aluna da UNICAMP, servidores do CONDEPHAAT/UPPH e do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da Prefeitura de São Paulo. O objetivo do encontro era o de formalizar o início da pesquisa para elaboração do Dossiê de Registro do Samba Rural Paulista ou Samba de Bumbo. Com tempo de duração de 12 meses, o Termo de Colaboração entre CECF e IPHAN estava previsto para se encerrar em dezembro de 2020, porém, necessitou de aditamento de tempo para ser concluído. O motivo desse atraso foi o contexto mundial em que se deu a pesquisa. Exatamente um mês depois da reunião no IPHAN, em meados de março de 2020, chegava ao Brasil a avassaladora Covid-19. Embora em fevereiro nós já soubéssemos que ela chegaria aqui, não tínhamos, àquela altura, a menor ideia do que aconteceria. E foi exatamente no contexto da pandemia do novo coronavírus que aconteceu a primeira parte da pesquisa (virtual) de campo para elaboração deste Dossiê. Em meio às incertezas que a situação sanitária mundial apresentava a nós, nos perguntávamos como seria possível realizar as entrevistas, os contatos, as filmagens, as fotografias? Tínhamos em mente que a observação dos fenômenos a serem analisados, a conversa com os membros dos grupos, a vivência nos terreiros de cada família do Samba, o diálogo sincero e face-a-face com os mestres eram essenciais para dar embasamento e fundamento à pesquisa, além de possibilitar a participação dos sambadores no processo de elaboração do Dossiê. A pesquisa exclusivamente bibliográfica para fundamentar trabalhos acadêmicos de História é bastante comum, porém, para uma pesquisa socio-histórico- geográfico-antropológica é essencial aos pesquisadores a pesquisa de campo. Como Se resolveria essa situação? Como narrar sobre uma manifestação cultural sem a observação da mesma, sem o diálogo com os detentores, sem a vivência da prática?” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p.22).

A despeito de tais vicissitudes, foi possível acessar grupos e detentores, por meio de recursos e soluções virtuais, consolidando um excelente trabalho de documentação[3], o qual resultou nos seguintes itens:

1. Dossiê de Registro Matrizes do Samba Paulista: Samba de Bumbo; Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira;
2. Conjunto fotográfico contendo imagens de grupos, sedes, instrumentos, edificações, etc. das seguintes localidades pesquisadas: Pirapora, Santana de Parnaíba, São Paulo, Quadra, Vinhedo, Mauá, Piracicaba, Campinas, Embu das Artes, Itú;
3. Conjunto fotográficos encaminhado pelos seguintes grupos: Samba de Bumbo Rural; Samba de Cururuquara – Grupo 13 de maio; Galo Preto, Samba de Pé Vermeio, Samba de Bumbo de Dandara; Grupo Abayomi; Samba Lenço de Mauá; Samba de Lenço de Piracicaba – Mestre Antonio Carlos Ferraz; Movimento Cultural Nhô Arruda; Samba de Bumbo de Itú;
4. Conjunto fotográfico extraído de diferentes acervos e arquivos;
5. Materiais extraídos de periódicos diversos;
6. Cópias de referências bibliográficas;
7. Mapas georreferenciados, indicando as "redes de visitaço" que conectam os grupos de sambadores e sambadoras, suas histórias e trajetórias de interação;
8. Conjunto de gravações enviados pelos grupos Grito da Noite; Grupo Abayomi; Samba Lenço de Mauá;
9. Longa-metragem, de 57 minutos de duração, produzido no âmbito do Dossiê de Registro, o qual contém entrevistas e imagens com grupos de samba paulista e suas variantes em diferentes municípios do estado.

10. Curta-metragem, de 26 minutos de duração, editado para exibição no âmbito do Conselho Consultivo e para divulgação externa.

A pesquisa alcançou ao final 27 grupos em atividade, além de dois outros adormecidos. São eles: Samba de Roda de Pirapora e Vovô da Serra do Japi (Pirapora do Bom Jesus), Samba do Cururuquara – Grupo 13 de Maio, Grito da Noite, Galo Preto, Piragalo, Samba de Bumbo Votubumbá, (Santana de Parnaíba), Samba de Dona Aurora (Vinhedo), Samba Caipira Filhos de Quadra (Quadra), Samba-Lenço (Mauá), Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz (Piracicaba), Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas), Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui, Kolombolo Diá Piratininga, Ingoma Paulista, Sucatas Ambulantes (São Paulo) e Teatro Popular Solano Trindade (Embu das Artes); Samba de Bumbo de Itu (Itu), Samba de Bumbo Nestão Estevam, Movimento Cultural Nhô Arruda (Campinas), Samba do Pé Vermelho, Samba de Bumbo de Dandara, Bloco Abayomi, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé, Esquentado do Sambão e Briga de Galo/Sufruto (Santana de Parnaíba); Votubumbá e Ingoma Paulista (adormecidos)[4].

O conteúdo do Dossiê se divide em: a) considerações sobre os aspectos históricos que engendram a manifestação do samba no estado de São Paulo, bem como as matrizes étnicas que o compõem, ressaltando a matriz bantu-paulista; b) as modalidades do Samba Paulista, suas semelhanças e diferenças ao longo do tempo e nas localidades em que se manifestam; c) os elementos constitutivos da manifestação, por exemplo, quando os grupos se apresentam, como dançam, como se vestem, quais instrumentos tocam, como acontece a criação das letras, das melodias, quais as redes de visitação que os conectam; d) a identificação do Bem Cultural, sua espacialização, sua dimensão política, a significação atribuída por seus produtores e pela sociedade em geral, bem como a argumentação que justifica a importância da patrimonialização dessa manifestação cultural; e) por fim, as recomendações de salvaguarda contendo o diagnóstico de riscos e ameaças à continuidade do bem, indicação das primeiras medidas a serem tomadas e subsídios para construção do Plano de Salvaguarda. Apresenta, ainda, como anexos, tabelas contendo informações diversas apresentadas no corpo do texto, letras e partituras.

O texto do dossiê de registro principia pela descrição, em pormenores, das decisões e encaminhamentos que culminaram na definição da nomenclatura do bem cultural em tela: **Samba de Bumbo Paulista**. Como vimos acima, desde o princípio tal questão suscitou indagações e gerou opiniões distintas: seria o bumbo o elemento unificador, espécie de denominador comum dos grupos de samba paulista? Seria o termo “rural” adequado à descrição do bem cultural, uma vez que a maior parte dos agrupamentos se encontram localizados em áreas urbanas? Embora o pedido de registro, feito em 2013 pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT), como também o título da dissertação do pesquisador Marcelo Simon Manzatti, defendida na PUC em 2005, indicassem “Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista”, a documentação citada sempre expressou questionamentos sobre a pertinência e o alcance de tal expressão.

De forma a atender as solicitações da Superintendência do Iphan em São Paulo, da Câmara Setorial e do Departamento de Patrimônio Imaterial, a equipe de pesquisa buscou avaliar junto aos detentores a maneira mais abrangente, inclusiva e precisa de se nomear o bem cultural. O conteúdo do Dossiê se debruçou longamente sobre o assunto, indicando, a partir do levantamento de referências bibliográficas e de entrevistas com detentores e pesquisadores, a existência de múltiplas designações:

“Percebe-se, portanto, que as terminologias relativas ao samba encontradas em território paulista são múltiplas: Samba de Bumbo, Samba de Roda, Samba de Terreiro, Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba Caipira, Samba Rural, Samba Caiçara são expressões corriqueiras entre os grupos, cada um utilizando o termo que mais representa sua prática” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 56).

E, ainda:

“Certamente os sambas paulistas fazem parte de uma mesma corrente histórica que os aparentam, porém, a pergunta que fazemos é a seguinte: ainda que o bumbo seja uma característica comum do

samba em sua vertente paulista, registrar as práticas sambísticas paulistas com o termo “Samba de Bumbo” não seria reduzir as diversidades de práticas culturais dos sambas no estado de São Paulo a uma única modalidade de samba? Na busca por essa resposta, não encontramos referências bibliográficas ou fontes orais que sustentem que a nomeação Samba de Bumbo abarque a diversidade de sambas tradicionais do estado de São Paulo” (idem, p. 56)

Para concluir:

“Não há justificativa, portanto, para nomear práticas diferenciadas sob um termo que não é capaz de abranger a multiplicidade de práticas culturais relativas ao samba em São Paulo. A presença de bumbos em grupos paulistas, embora seja uma constante, não unifica a diversidade de modos de dançar, vestir e se expressar, sendo, portanto, incapaz de englobar a riqueza de expressões culturais relativas aos sambas existentes no território paulista. Registrar nacionalmente a manifestação sob o termo Samba de Bumbo é restringir o Samba Paulista a uma única modalidade de samba. Sugere-se, então, em consonância com a proposta da pesquisadora Érica Giesbrecht, que, “[...] em vez de pensarmos numa única possibilidade estilística, podemos levar em conta as inúmeras variações já observadas no território paulista adentro, e assim ter em vista não “o samba”, mas “os sambas” no interior do estado” (Idem, p. 58).

Não obstante as sugestões de modificação da nomenclatura originalmente, a centralidade percussiva, simbólica, espiritual e devocional do instrumento bumbo é ressaltada pelos detentores e salientada pelo Dossiê de Registro. Em vários trechos e entrevistas transcritos no Dossiê, somos informados sobre a sua importância:

“Por isso, é fundamental documentar a importância do bumbo como característica não apenas estético-musical, mas também como símbolo presente em todos os grupos atuais da tradição paulista. É o bumbo que determina o início e o final da dança. Este símbolo é observado pela “analogia”, atributo do símbolo, com nomes e personificações, sendo o instrumento a escolher seu tocador” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 59).

“O bumbo não apenas ocupa um lugar especial no Samba Paulista, ele é sagrado. É o bumbo que conecta as dimensões da vida, ou seja, a corporalidade, a espiritualidade e a ancestralidade. Quem toca o bumbo o faz porque teve uma permissão, foi escolhido ou aceito pela tradição familiar, pelos mestres mais antigos ou pelo próprio bumbo” (Idem, p. 60).

“[...] não é apenas um instrumento, é um mediador de relações sociais e espirituais, um objeto de integração entre as pessoas, entre os grupos, entre as dimensões” (Idem, p. 61).

Com espírito análogo, o dossiê também aborda a validade da utilização do termo rural para a caracterização do bem. Embora se constate a presença de referências e alusões ao mundo rural em depoimentos, em letras dos pontos e das modas, nos costumes festivo e na sociabilidade comunitária, a equipe de pesquisa avaliou que:

“[...] é fato que atualmente os grupos de samba de tradição paulista estão localizados em áreas urbanas, seus membros trabalham no comércio, na indústria, no funcionalismo público, em projetos sociais, culturais, musicais, são trabalhadores autônomos, pensionistas ou possuem qualquer outra ocupação vinculada à cidade. Há um caso ou outro de membros dos grupos que vivem em áreas rurais, porém, o sítio ou chácara é apenas a morada, não uma unidade produtora. Ou seja, não é da produção rural que sobrevivem economicamente os sambadores nos dias de hoje. Um sambador, hoje, não é um homem do campo; uma sambadora, hoje, não é uma mulher da roça, embora a dimensão rural permaneça neste sambador e nesta sambadora na memória que eles trazem dos seus antepassados, nas letras das músicas que cantam, no jeito de organizarem suas festas” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 75).

E, ainda:

“[...] 1) Porque atualmente os grupos de samba de tradição paulista estão circunscritos à zona urbana, econômica e socialmente, não justificando a permanência do termo, embora se ele permanecesse ajudaria a localizar historicamente a prática; 2) Porque a nomenclatura ‘Samba Rural Paulista’, na acepção de Mário de Andrade, identifica a modalidade Samba de Bumbo, que é uma das modalidades do Samba Paulista, realizada em diversos municípios do Centro-Oeste do estado e que, em agosto de todos os anos, costumava ser recriada em Pirapora do Bom Jesus durante a festa do Santo padroeiro” (Idem, p. 76).

Em vista disso, o dossiê trouxe como recomendação a nomenclatura **Matrizes do Samba Paulista: Samba de Bumbo, Samba-Lenço e Samba Caipira** com a mais adequada para o registro. Essa nomenclatura seria capaz de enfatizar o samba como linguagem e elemento estruturante, ao mesmo tempo que valorizaria a diversidade dessa expressão cultural, incluindo diferentes formas de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada), instrumentos utilizados (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc.), maneiras de cantar, bem como os santos de devoção dos grupos e as festas que mobilizam as "redes de visitação" identificadas na pesquisa.

O texto do dossiê informa, contudo, que os detentores optaram, em seu conjunto, pela denominação “Samba de Bumbo Paulista” e a encaminharam como sugestão para o Registro do bem cultural. Para melhor compreender como essa sugestão foi construída, é importante compreender como se deu o debate entre Iphan, grupo de pesquisa e detentores durante a elaboração do dossiê.

Tal como preconizado na própria política nacional de patrimônio imaterial, sambadoras e sambadores foram convidados a compor o grupo que cuidaria da construção do dossiê. Além de contrib rem com informações, documentos e sua própria imagem para a elaboração do material textual, fotográfico e audiovisual, foi criada uma comissão de acompanhamento dos trabalhos constituída pelas lideranças dos grupos até então identificados (24 no total) e um representante do proponente. Uma das atribuições dessa comissão era a de remeter ao Conselho Consultivo a sua própria sugestão de nomenclatura para o Registro do bem cultural.

A ideia, durante o processo, foi provocar uma reflexão e um debate entre os próprios detentores sobre os elementos que, no seu entendimento, definiriam a manifestação cultural. O debate ocorreu na reunião presencial realizada no dia 23 de julho de 2022, quando a comissão se debruçou sobre essa questão e, após considerar as diversas denominações possíveis, decidiu **por votação** que a nomenclatura “**Samba de Bumbo Paulista**” seria a mais representativa, na avaliação dos próprios detentores.

Cabe destacar que o registro das idas e vindas a respeito da nomenclatura tem como objetivo subsidiar a discussão do Conselho Consultivo. Embora a decisão dos detentores deva, ao final, prevalecer, as oscilações sobre o assunto, desde o início do processo, bem como o dissenso entre os detentores, indicam a necessidade de se ponderar de maneira cuidadosa sobre esse tema, a fim de garantir que a decisão dos detentores seja acolhida, por um lado, e a caracterização mais abrangente possível do bem seja expressa, por outro, pela nomenclatura adotada no Registro. O dissenso, aqui, é compreendido como a existência de diferenças e posicionamentos distintos entre os detentores a respeito da denominação e sua representatividade, mediados, entretanto, pela discussão conjunta e pela tomada de decisão no decorrer do processo de acompanhamento da pesquisa necessária   construção do dossiê de registro do Samba de Bumbo Paulista.

Em relação   abrangência territorial e área de ocorrência do bem, a pesquisa indicou seus limites geográficos mais expressivos e not rios na “ rea interiorana, o chamado Centro-Oeste Paulista, com destaque para Pirapora, Santana de Parnaíba, Campinas, Vinhedo, Piracicaba, Itu e Quadra, porém, com a presença de núcleos localizados na capital e na Grande São Paulo” (Idem, p. 77). O Samba de Bumbo teve sua origem e desenvolvimento nas fazendas de café do interior paulista no século XIX, sendo introduzido na capital paulistana na passagem do século XIX para o século XX, período em que sucedeu um forte movimento migratório de ex-escravos, vindos do interior, para a cidade de São Paulo em busca

de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida mais dignas. Sua distribuição territorial, sobretudo na região centro-oeste, se prende à expansão da lavoura cafeeira em território paulista, partindo do Vale do Paraíba em direção às principais bacias hidrográficas da região - rios Tietê, Piracicaba, Itapetininga, etc. Com efeito, no decurso da aplicação do INRC, constatou-se que

“[...] os grupos de Samba de Bumbo, Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira, apontados como continuadores da tradição paulista do samba, estão ligados territorialmente à uma história socioeconômica do estado de São Paulo que é a expansão da cafeicultura no território paulista, vinda do Vale do Paraíba e seguindo pelas terras férteis dos rios Tietê, Piracicaba e Itapetininga, momento em que o café se tornou o principal produto exportado pelo país e cuja força da produção, agrícola e proto-industrial, estava ainda baseada na escravização de povos africanos. Foi também neste território do café paulista que se engendrou, nas últimas décadas do século XIX, a abolição da escravidão, a partir da luta e enfrentamento dos povos escravizados às condições que lhes eram impostas” (Idem, p. 78).

Por meio do levantamento e sobreposição de mapas de épocas diversas que indicam a expansão da lavoura cafeeira no estado de São Paulo e dos municípios onde atualmente se encontram grupos de samba, foi possível aferir que “os sambadores estão ligados a outras práticas culturais afro-paulistas, conexão que se faz pela ancestralidade bantu que povoou este solo brasileiro, que construiu as fazendas de café, que plantou e colheu, que costurou e cozinhou, que fez suas preces e suas festas” (Idem, p. 83). Para além do território do samba, é possível, portanto, evidenciar um território Bantu-Paulista, que compartilha de uma série de manifestações culturais associadas a grupos afro-brasileiros e que mereceria, em outro momento, uma investigação mais ampla e aprofundada.

A prática do samba nas localidades destacadas pela pesquisa^[5] se manifesta em dois espaços privilegiados: de um lado, o samba é, antes de tudo, “uma ‘prática de terreiro’, uma manifestação familiar umbilical e agregadora, feita no quintal de casa. Uma prática que remete ao terreiro do café, ao quintal de terra batida, ao tempo da natureza”; de outro, “há uma esfera pública do samba, uma vez que os grupos estão inseridos numa vizinhança, numa cidade e, além disso, se conectam regionalmente numa relação de irmandade afro-bantu-paulista com outros agrupamentos do Samba, Caiumba, Jongo, Congado, Folia de Reis. São relações multifacetadas e que se dão em um território descontínuo, conectadas pelas práticas culturais e pelos referenciais simbólicos, como a ideia de ancestralidade, mas também pelos elementos próprios do fazer musical” (Idem, p. 109).

Dentre esses referenciais, um elemento que relaciona a ancestralidade e os territórios onde a manifestação tem lugar, também documentado no Dossiê, é a questão da religiosidade. Sempre citada pelos sambadores e sambadoras, a louvação a São Benedito, Nossa Senhora e outras referências do sagrado, inseridas nas práticas de devoção do catolicismo popular e da umbanda, permanece como um elemento central dessa expressão cultural que é o Samba de Bumbo Paulista. Seja como elemento constitutivo da identidade acionada pelos sambadores e sambadoras, seja como elemento estético da manifestação, a religiosidade está presente nos pontos cantados, no calendário de festividades dedicadas aos santos que marcam o encontro e interação dos grupos de diversas localidades e nas relações de sociabilidade entre os participantes.

Inspirado no INRC do Congado Paulista e com vistas a evidenciar a circulação e contato entre os grupos situados nas diferentes localidades identificadas, o Dossiê faz uso da noção de “redes de visitaço”, que engloba todos os grupos inventariados e assenta as práticas do samba em um território físico e simbólico. Para defini-las, foram utilizadas tanto informações bibliográficas e questionários, quanto entrevistas. São cinco as redes de visitaço definidas pela pesquisa: **1)** a rede histórica, que compreende as Localidades 1. Pirapora do Bom Jesus e 2. Cururuquara e remonta ao ano de 1724, “quando do encontro da imagem do Senhor bom Jesus nas águas do rio Tietê”. Dela participam os Samba de Bumbo Nestão Estevam (Campinas); Samba de Dona Aurora (Vinhedo); Samba de Bumbo de Itu (Itu); Samba de Roda de Pirapora (Pirapora) e Samba do Cururuquara (Santana de Parnaíba); **2)** a rede Trindade, que tem início em São Paulo em meados da década de 1970, e se conecta ao circuito universitário e instituições parceiras como o Sesc e o Sesi. Dela participa o Teatro Popular Solano Trindade e Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues; **3)** a rede pós Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT), que envolve as sete localidades do samba e tem início

no final da década de 1980, a partir das atividades promovidas pela Associação Cachoeira!; **4)** a rede Carnaval, envolvendo a Localidade 4 e com especial atividade durante o período do Carnaval em Santana de Parnaíba e na capital; **5)** a rede virtual, que congrega as Localidades 1. Pirapora de Bom Jesus; 2. Cururuquara; 3. Trindade; 4. Carnaval; 5. Mauá; 6. Piracicaba e que se intensificou no contexto da pandemia. De grande centralidade para a manutenção do bem cultural, tais redes são responsáveis pela criação de espaços em que "os códigos linguísticos, musicais, rituais são trocados, expandidos, esquecidos, lembrados e reformulados" (Idem, p. 114).

Sob a rubrica geral de **Samba de Bumbo Paulista**, se destacam três modalidades principais, que se distinguem seja em função de particularidades performático-musicais, seja pela particularidade dos festejos e seus espaços de realização específicos e seja, por fim, pelas conexões históricas relacionados com o bem cultural de cada uma das Localidades delineadas. A nosso pedido, a equipe de pesquisa providenciou uma síntese de cada uma das modalidades, a fim de tornar mais evidente suas principais características. É o que se pode ver nos parágrafos e na tabela abaixo:

3.1- Samba de Bumbo

A partir da pesquisa realizada para elaboração deste Dossiê, constatou-se que a modalidade de samba paulista denominada Samba de Bumbo tem como instrumento principal o bumbo. Seu som grave conduz os demais instrumentos, o movimento dos pés, o rodar das saias e a dança. O Bumbo, pela sua centralidade musical e espiritual, possui um nome de batismo, como Azulão, Caramuru, Salomão, Sete-Léguas, entre outros.

São dois os principais movimentos da coreografia do Samba de Bumbo: o “vai e vem”, em que as mulheres se aproximam do bumbeiro e dos outros instrumentos se deslocando e sambando para frente e para trás; a dança em roda, em que o grupo faz um giro circular dançando e depois retorna para o movimento de “vai e vem”, descrito anteriormente.

Os versos do Samba de Bumbo são chamados de “ponto”. Um sambador inicia o ponto e os demais repetem até ser fixado pelo grupo. Quando todos já estão prontos para cantar juntos inicia-se o toque do bumbo e seguem-no os demais instrumentos. Para finalizar a cantoria e a dança, a mesma pessoa que iniciou o ponto diz “Salve o ponto!”, sendo repetido pelos demais. Inicia-se outro ponto e novamente a dança. Os pontos são normalmente quadras (4 versos) ou dísticos (2 versos).

Dois dos grupos identificados na pesquisa, o Samba de Roda de Pirapora, do município de Pirapora do Bom Jesus, e o Samba de Roda de D. Aurora, de Vinhedo, apesar de possuírem em seus nomes o termo “Roda”, são compreendidos dentro da modalidade Samba de Bumbo. São dois os motivos para esta classificação: 1) enquadram-se na modalidade conforme as características identificadas; 2) não se enquadram na modalidade Samba de Roda tal como definida por Maria Amália Corrêa Giffoni e outros pesquisadores de meados do século XX.

3.2- O Samba-Lenço/Samba de Lenço

Foram identificados dois grupos de tradição familiar de Samba de Lenço, são estes o Samba Lenço de Mauá e o Samba de Lenço de Piracicaba Mestre Antônio Carlos Ferraz. Além deles, identificou-se a manifestação da modalidade Samba de Lenço Rural Paulista nos dois grupos de projeção estética do folclore fomentados por Raquel Trindade, um em Embu das Artes, o Teatro Popular Solano Trindade, e outro em Campinas, o Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues.

Verificou-se semelhanças e diferenças entre as manifestações do Samba de Lenço e Samba de Bumbo. As duas modalidades têm o tambor grave, chamado de bumbo, zabumba ou caixa, como instrumento principal. No Samba de Lenço, contudo, há a presença fundamental do lenço na composição coreográfica. Em Mauá, o lenço é segurado pelas mulheres e cada uma delas usa-o conforme sua intuição. Os homens do grupo costumam utilizar chapéus e tiram as mulheres para dançar. A dança então é feita em pares. Já no grupo de Piracicaba o lenço é carregado por cada um dos integrantes, que os usa para sinalizar seu parceiro na dança. Tanto num grupo como no outro os dançadores se organizam em

DIÁRIO OFICIAL

linhas, ficando a linha dos homens em frente à linha das mulheres. Quando o bumbo ou a caixa começam a tocar, a linha dos homens vai até as mulheres e tira-as para dançar. No caso de Mauá, as linhas se desfazem e os pares dançam espalhados no salão, já no grupo de Piracicaba a dança segue num “vai e vem” das fileiras até que a moda acabe e comece outra. No caso dos grupos ligados à família Trindade são formadas filas indianas de homens e mulheres, uma ao lado da outra. Os dançadores dançam um atrás do outro e vão fazendo evoluções e trocando de posição nas fileiras.

Nos dois grupos de tradição familiar identificados os versos são chamados de “modas”. Já nos dois grupos ligados à família Trindade os versos são chamados de “pontos”. As modas são mais longas, ou seja, maiores que os pontos do Samba de Bumbo. Neste caso também não se verificou o ensaio inicial proposto pelo cantador até que os integrantes do grupo repitam com fluidez a “deixa do samba”. Tanto o Samba Lenço de Mauá quanto o Samba de Lenço de Piracicaba cantam modas de autoria de pessoas do grupo, não reproduzindo os chamados “sambas tradicionais”, que são quadras ou dísticos cantados por diversos grupos do Samba de Bumbo.

3.3- O Samba Caipira

O Samba Caipira foi identificado no município de Quadra. Trata-se de uma manifestação musical feita com instrumentos percussivos, por isso chamada de samba. O Samba Caipira Filhos de Quadra é um grupo de baile, ou seja, de tocadores e cantores, quem dança é o público que assiste e participa. A dança é feita em pares, como um baile, sem lenço e sem a interação com os instrumentos, o que difere das demais modalidades.

As modas do Samba Caipira Filhos de Quadra lembram as cantorias das rodas de viola caipira e a marcação é parecida com uma marcha, mais lenta que o Samba de Bumbo ou que o Samba de Lenço. São modas longas, narrativas de fatos exemplares e do cotidiano da roça, da vida rural e interiorana. Apenas os membros do grupo cantam, não sendo os cantadores repetidos pelos dançadores.

Nesta modalidade não se usa o bumbo. O instrumental é composto por uma zabumba, uma caixa, reco-reco, pandeiro e pandeirão.

É característica comum a todas as modalidades identificadas a importância e sacralidade do tambor maior, que também é o instrumento solista. Ele pode ser tanto um bumbo como uma zabumba ou caixa. No caso do Samba Caipira, o instrumento solista é chamado de Sambão, que é um pandeiro “exagerado de grande”. Em todas as modalidades de Samba Paulista há ausência de umbigada. Por fim, todas as modalidades do Samba Paulista são oriundas da ruralidade.

Cidade	Grupo	Manifestação praticada	Dança	Versos	Adereços
1. Pirapora do Bom Jesus	1. Samba de Roda de Pirapora	Samba de Bumbo	“Vai e vem” e roda	Ponto	-
	2. Samba de Bumbo Rural Vovô da Serra do Japi	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
2. Santana de Parnaíba	1. Samba do Cururuquara - Grupo 13 de Maio	Samba de Bumbo	“Vai e vem” e roda	Ponto	-
	2. Grito da Noite	 Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-

	3. Galo Preto	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	4. Piragalo	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	5. Votubumbá	-	-	-	-
	6. Samba do Pé Vermêio	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo, "Vai e vem"	Ponto	-
	7. Samba de Bumbo de Dandara	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo, "Vai e vem"	Ponto	-
	8. Bloco Abayomi	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	9. Berro da Noite do Sexo Forte	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	10. Galo Garnisé	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	11. Esquento do Sambão	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	12. Briga de Galo	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
3. São Paulo	1. Kolombolo Diá Piratininga	Samba de Bumbo	Cortejo, "Vai e vem" e roda	Ponto	-
	2. Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui	-	-	-	-
	3. Cordão Sucatas Ambulantes	Samba de Bumbo	Cortejo, "Vai e vem" e roda	Ponto	-
	4. Ingoma Paulista	-	-	-	-
4. Quadra	1. Samba Caipira Filhos de Quadra	Samba Caipira	Baile	Moda	-
5. Vinhedo		 Samba de Bumbo	"Vai e vem" e roda	Ponto	-

	1. Samba de Roda de D. Aurora				
6. Mauá	1. Samba Lenço de Mauá	Samba Lenço	Linhas; dança em pares e baile	Moda	Lenço
7. Piracicaba	1. Samba de Lenço de Piracicaba Mestre Antônio Carlos Ferraz	Samba de Lenço	Linhas; dança em pares	Moda	Lenço
8. Campinas	1. Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues	Bumba Meu Boi, Baião, Ciranda, Samba de Roda, Samba-Lenço Rural Paulista, Jongo (Mineiro e Fluminense), Maracatu e Samba de Bumbo Campineiro	Samba de Bumbo: "Vai e vem" e roda Samba-Lenço Rural Paulista: fileiras	Ponto	- Lenço
	2. Samba de Bumbo Nestão Estevam	Samba de Bumbo	"Vai e vem" e roda	Ponto	-
	3. Movimento Cultural Nhô Arruda	Samba de Bumbo	"Vai e vem" e roda	Ponto	-
9. Embu das Artes	1. Teatro Popular Solano Trindade	Maracatu, Coco, Guerreiro (de Alagoas e Pernambuco), Samba-Lenço Rural Paulista, Cafezal Paulista, Lundu Colonial, Jongo mineiro, Jongo Fluminense, Jongo da serrinha, Ciranda, Bumba meu boi e Toques dos Orixás	Samba-Lenço Rural Paulista: fileiras	Ponto	Lenço
10. Itu	1. Samba de Bumbo de Itu	Samba de Bumbo	Roda (segundo Octávio Ianni)	Ponto	

Uma última questão ser destacada, documentada de forma consistente pela pesquisa que resultou no Dossiê, é a (re)experimentação dessa expressão cultural identificada como Samba de Bumbo Paulista. A (re)experimentação ou (re)tradicionalização da prática cultural por sambadores e sambadoras em locais onde o samba estava "adormecido", a pesquisa de repertórios e de como se tocar o bumbo - a partir da troca e interação entre os(as) detentores(as) -, a referência de trajetórias de vida ligadas ao samba e pelo samba, enfim, são elementos que dão sentido às redes de visitação identificadas pela pesquisa. A retomada desses elementos, que significou a retomada do próprio samba em locais considerados centrais para a história e manutenção dessa expressão cultural - como Pirapora, Santana de Parnaíba, Vinhedo e Campinas -, e influenciou também na formação de novos grupos, é uma questão importante, porque aproxima a experiência dos grupos de samba hoje existentes no estado de São Paulo

e relativiza a distinção entre grupos "tradicionais" e "contemporâneos". Esta é uma questão que impacta diretamente na relação dos(as) detentores(as) com a política de patrimônio e com as ações de salvaguarda posteriores ao Registro, que se pretendem inclusivas ao lidar com as demandas e expectativas de um conjunto diversificado de atores sociais, responsáveis pela transmissão e vivência do Samba de Bumbo Paulista, mas também por sua dinâmica de transformação atual.

4. Medidas de apoio e fomento

O Dossiê conclui com um conjunto de apontamentos sobre as ações de apoio e fomento necessárias para garantir a manutenção e continuidade das condições socioculturais e econômicas relativas ao bem. Para tal, indica como fundamental a atuação sobre os seguintes aspectos mais gerais: a) apoio à transmissão dos saberes e habilidades relacionados ao bem cultural; b) promoção e divulgação do bem cultural; c) valorização de mestres e executantes; d) melhoria das condições de produção, reprodução e circulação; e) organização dos detentores e de atividades comunitárias (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 290).

No diagnóstico apresentado, destacam-se a necessidade de apoio e aporte de recursos das prefeituras municipais para o traslado e a estada de membros de grupos para participar de celebrações e encontros (Idem). Também é ressaltada a importância de realização de atividades de educação patrimonial junto à rede de ensino pública, de modo a dissipar preconceitos étnico-raciais que incidem sobre práticas culturais de origem afro-brasileira. Por fim, salienta-se a importância de se garantir maior autonomia dos grupos frente aos poderes públicos, a fim de assegurar maior visibilidade e estímulo para a realização de eventos e festividades associadas ao bem cultural. Um levantamento importante realizado pela pesquisa, e descrito no Dossiê, é o recurso aos editais de fomento nas áreas de cultura e educação, nos âmbitos estadual e municipal, utilizado por parte dos grupos de sambadores para o desenvolvimento de ações educativas e eventos que concorrem para a visibilidade desses grupos, a articulação entre os detentores do samba e de outras expressões culturais negras e, sobretudo, a superação do racismo e do preconceito que penduram sobre o samba e os sambadores e que impactam na continuidade dessa prática cultural. Dentre as medidas de apoio e fomento, a organização e capacitação dos detentores para concorrer e participar desses editais, bem como o apoio à realização dos próprios editais, são ferramentas importantes no sentido de fortalecer a autonomia dos detentores e a manutenção dessa prática cultural em São Paulo.

Além dos “fatores externos”, o documento também chama a atenção para duas questões “internas” que impactam na transmissão e dinâmica do Samba de Bumbo Paulista. A primeira, de ordem estrutural: o desinteresse dos mais jovens e a presença de conflitos internos que acabam por desmobilizar os grupos. A segunda, de caráter conjuntural: os efeitos da pandemia de Covid-19, os quais impediram apresentações, encontros presenciais etc. Embora as ferramentas digitais tenham sido capazes de minorar tal situação, o isolamento social provocou angústia e tensões dentre os detentores, além de agravar as dificuldades de obtenção de recursos financeiros e oportunidades de apresentação e divulgação dos grupos.

Diante desse diagnóstico mais amplo, a equipe de pesquisa elenca um conjunto de medidas a serem adotadas para a salvaguarda do bem:

- a) Disponibilização de recurso para coleta, pesquisa, catalogação, difusão e manutenção de acervos do Samba Paulista;
- b) Registro fonográfico e transcrição de partituras para, no mínimo, preservação musical;
- c) Programa de circulação dos grupos em instituições públicas locais, como escolas e Casas de Cultura, a fim de difundir a manifestação e criar situações para que a prática seja reconhecida e valorizada;
- d) Recomendação para realização e fomento de encontros dos grupos para fortalecimento das redes de visitação, com foco nos encontros e festas tradicionais, ou seja, realizados desde há muitos anos pelos grupos e famílias do Samba Paulista;

e) Recomendação para fomento às ações de educação patrimonial que preparem os gestores e professores das redes pública e particular de ensino a recepcionar os detentores das culturas populares brasileiras, também denominados grupos folclóricos, quando forem apresentar os teatros e danças populares nas escolas, em todos os níveis de ensino, do infantil ao universitário. Nessas ações de educação patrimonial os grupos detentores devem ser os protagonistas. Ao trabalhar a prática do Samba Rural Paulista com os professores, eles puderam fazer mediações mais interessantes entre sambadores e alunos, promovendo uma visão sem preconceito sobre as práticas culturais afro-brasileiras;

f) Elaboração e produção de material didático (impresso, virtual e audiovisual) para difusão do patrimônio, sendo feito pelos próprios grupos. Distribuição desse material em bibliotecas dos grupos, bem como outros materiais já produzidos pelo IPHAN. Com esses recursos pedagógicos poder-se-á trabalhar nos espaços educacionais formais as questões de educação patrimonial e pertencimento dos indivíduos dentro de um território, valorizando não apenas a manifestação, mas o território em si.

g) Salvaguarda da Festa do 13 de maio conforme a tradição da comunidade livre do Cururuquara, constituída em 1888 e cujos descendentes mantêm a prática.

h) Apoio institucional do Iphan aos espaços semeados por Raquel Trindade em Embu das Artes (Teatro Popular Solano Trindade) e Campinas (Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues).

i) Recomendação para criação do Centro de Memória do Samba de Bumbo Campineiro.

j) Recomendação para lançamento de editais federais que contemplem os grupos da Matriz Paulista do Samba: Samba de Bumbo, Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira.

k) Recomendação para projetos intersetoriais que contemplem a saúde dos anciãos do Samba Paulista, descendentes até 3ª geração dos escravizados alforriados nos últimos anos do século XIX – assistência médica e odontológica.

l) Recomendação para produção de ampla documentação do Samba Caipira Filhos de Quadra, pois este é o grupo de Samba Rural Paulista que se encontra mais fragilizado e com grandes chances de adormecer por falta de herdeiros para dar continuidade ao legado. O trabalho de coleta de depoimentos, registro fotográfico e sonoro, aquisição de instrumentos para compor acervo, registro das modas e elaboração de partituras das músicas deve ser feito o quanto antes para que no futuro algum herdeiro possa acordar esta tradição tendo como base os documentos arquivados. Também para que a memória do Samba Caipira de Quadra fique guardada numa instituição de arquivo e que possa ser pesquisada, acessada por pessoas interessadas, pois ela conta sobre a história da ocupação e formação populacional do estado de São Paulo. Promover atividades de educação patrimonial nas escolas do município para conscientizar as crianças e, por conseguinte, as famílias, acerca do patrimônio imaterial local (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 298-299).

Além das ações listadas, o Dossiê esboça as diretrizes de um futuro Plano de Salvaguarda, de modo a subsidiar a atuação institucional do Iphan a médio e longo prazo:

a) Recomendação para tombamento do Complexo São Benedito, no Cururuquara, em Santana de Parnaíba, que inclui a Capela de Santa Cruz, a Capela de São Benedito Maior, as Palmeiras, uma área envoltória para constituição do Largo das Palmeiras, o caminho da Procissão e a Capela Menor de São Benedito.

b) Recomenda-se o apoio institucional do IPHAN quanto ao espaço ocupado desde 1982 pelo Teatro Popular Solano Trindade. O comodato foi realizado por um período de 50 anos. Assim, em 2032 ele se encerrará, necessitando da renovação desta parceria entre poder público local e os descendentes da família Trindade. É fundamental a conquista deste espaço para a realização das atividades formativas e vivências de culturas populares que acontecem ali ao longo destes mais de 50 anos, além de ser um importante espaço de convivência para adolescentes e jovens;

c) Recomenda-se, ainda, a recuperação da casa de Raquel Trindade, uma casa pequena construída de pau-a-pique ao lado esquerdo do teatro. Em dezembro/2021, quando lá estivemos, presenciamos que a casa havia desmoronado. Assim, recomenda-se fortemente a restauração em pau-a-pique da casa de Raquel Trindade e a criação do Museu Casa de Raquel Trindade, com exposição e catalogação de suas obras;

d) Recomendação de tombamento pela municipalidade de Pirapora de Bom Jesus ou pelo CONDEPHAAT do prédio da Casa do Samba, situado à rua José Bonifácio, 226 - Jardim Bom Jesus, Pirapora do Bom Jesus - SP, 06550-000;

e) Em se divulgando no estado o Registro deste Bem e surgindo novos grupos que se reconheçam como detentores desta prática cultural, por não terem sido inventariados e identificados durante a pesquisa realizada entre finais de 2019 e meados de 2022, aguardarão a revisão do Registro que se realizará 10 anos depois. Neste intervalo de tempo o IPHAN deverá averiguar se o pedido é procedente e deferi-lo ou indeferi-lo. (Dossiê, 2022, p. 299-300)[6].

Como se vê, a sustentabilidade do **Samba de Bumbo Paulista** demanda ações e esforços conjugadas dos departamentos de Patrimônio Material e Imaterial, de maneira a garantir não apenas as condições econômicas e socioculturais envolvidas com o bem cultural, mas ainda os suportes e edificações físicas que permitem a sua exibição e reprodução.

5. Conclusão

O pedido de registro do **Samba de Bumbo Paulista** se entronca a um conjunto mais amplo de registros de gêneros performático-musicais associados a população afro-brasileira. Em 1961, o folclorista Édison Carneiro, sob a rubrica Samba de Umbigada, reuniu um conjunto de manifestações culturais que se avizinhavam pela presença de um gesto coreográfico compartilhado: a umbigada. Assim, Tambor de Crioula, Bumbelô, Coco, Samba de Roda, Partido Alto, Samba-Lenço, Batuque Jongo-Caxumbu representariam “danças nacionais”, originadas em África e caracterizadas pela umbigada, rodas ou círculos e pares dançantes[7]. Em certa medida, as políticas patrimoniais levaram adiante, no decurso dos últimos vinte e dois anos, o desafio lançado por Carneiro nas conclusões do volume em apreço: o “recenseamento exaustivo e minucioso do universo do samba [...]. Uma pesquisa destas [a saber, das “conexões íntimas do samba com outros fenômenos sociais e culturais”] não seria apenas útil e oportuna. Através dela poderíamos levantar, não só a história tradicional, com a vida cotidiana das massas populares do Nordeste, do Leste e do Sul, única moldura em que o samba assume toda a sua significação” (Carneiro, 1961, p. 50). Até o momento, já foram registrados pelo Iphan o Tambor de Crioula; o Samba de Roda do Recôncavo Baiano; as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo; Jongo; em processo de registro encontram-se o Coco do Nordeste e os Batuques das Comunidades Quilombolas do Piauí.

Com efeito, o longo processo de registro do **Samba de Bumbo Paulista** levou a uma mobilização social e produção de conhecimento fundamentais sobre aspectos culturalmente relevantes do bem, em especial sua distribuição territorial, principais festejos, variações internas, redes de visitação, grupos em atividade, entre outros.

Desse modo, por ser uma forma de expressão que ocupa um lugar central na sociabilidade festiva, na sensibilidade artística, no sistema de práticas e crenças devocionais, na memória social e na identidade cultural dos grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a sua dinâmica de produção e reprodução;

Por ampliar o repertório de bens registrados e o conhecimento sobre gêneros performático-musicais de origem afro-brasileira, integrando um programa mais amplo de identificação e reconhecimento de manifestações culturais associadas à musicalidade afro-brasileira;

Por ser um gênero performático-musical ligado a processos históricos mais amplos que envolvem as transformações econômicas, socioculturais e urbanísticas pelas quais o estado de São Paulo

vem passando desde meados do século XIX e por manter a unidade de uma comunidade afro-paulista na região Centro-Oeste do estado que mantém suas memórias e histórias ligadas aos seus antepassados, ao período da escravidão e às transformações ocorridas e conquistas realizadas desde então;

E pelo interesse despertado pelo processo de pesquisa e mobilização que envolveu detentores e grupos de uma área territorial significativa e de segmentos populacionais do estado de São Paulo, somos favoráveis à inscrição do **Samba de Bumbo Paulista** no livro de registro das **Formas de Expressão** como Patrimônio Cultural do Brasil.

Rodrigo Ramassote

Técnico em Ciências Sociais

COREG/CGIR/DPI

Evandro Domingues

Técnico em História

Superintendência do IPHAN em São Paulo

Marcos Monteiro Rabelo

Técnico em História

Superintendência do IPHAN em São Paulo

[1] Cf. MANZATTI, Marcelo. *Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia do centro*. 2005. 331f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. Uma cópia em PDF do estudo consta do presente processo.

[2] O Dossiê informa que no ano de 2011 o sociólogo e pesquisador das práticas culturais afropaulistas, Tadeu Augusto Matheus (T-Kaçula), assinou um pedido formal ao CONDEPHAAT para registro estadual do Samba Rural Paulista, relacionando-o com o Batuque de Umbigada de Piracicaba, o Jongo de Guaratinguetá e o Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus. Em 2017 o CONDEPHAAT registrou o Samba Paulista como Patrimônio Cultural do Estado de São Paulo, conforme a Resolução SC nº, de 27 de outubro de 2017. Lê-se: “Fica registrado como Patrimônio Cultural do Estado de São Paulo o aqui designado Samba Paulista, também identificado como Samba Antigo, Samba Caipira, Samba de Roda, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, Samba de Umbigada, Samba-Lenço, Samba de Bumbo, Samba dos Negros, Samba da Negrada e Samba Rural” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2002, p. 16).

[3] Nem toda a pesquisa, contudo, foi realizada de modo virtual. Como o Dossiê informa: “Em 2021, com o advento da vacina contra a Covid-19, o uso e distribuição de máscaras de proteção facial, bem como de álcool em gel, pudemos finalmente realizar entrevistas e encontros presenciais. Ao todo 122 pessoas foram envolvidas nos encontros e pequenas apresentações realizadas ao longo do ano” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 25).

[4] À página 17, informa-se: “Não foi possível, porém, entrevistar/documentar a totalidade dos 25 grupos ativos por falta de disponibilidade de seus representantes no contexto da pandemia. Por este motivo, os grupos Galo Preto, Piragalo, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé e Esquentado do Sambão, de Santana de Parnaíba, Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui, de São Paulo, embora verificadas as suas existências, não foram feitos registros fotográficos ou audiovisuais de apresentações” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 17).

 DIÁRIO OFICIAL

[5] Entendendo o "Território do Samba Paulista" como um "[...] conjunto de segmentos territoriais que [...] compõem um todo indivisível do ponto de vista da vida social do grupo envolvido", a pesquisa identificou sete localidades, assim denominadas: Localidade 1 – Pirapora do Bom Jesus; Localidade 2 – Cururuquara; Localidade 3 – Família Trindade – Localidade 4 – Carnaval; Localidade 5 – Mauá; Localidade 6 – Piracicaba e Localidade 7 – Quadra. Trata-se de áreas segmentadas, agrupadas seguindo critérios temáticos e não continuidades territoriais.

[6] Gostaria apenas de assinalar, aqui, que não é necessário aguardar o momento da revalidação para seguir avançando com a identificação de novos grupos. Tal atividade pode ser realizada a qualquer tempo, como, inclusive, é comum ocorrer. Durante a implementação das ações de apoio e fomento e a montagem do plano de salvaguarda, seguramente novas informações emergirão e já serão incorporadas ao processo de salvaguarda do bem.

[7] Cf. CARNEIRO, Édison. *Samba de Umbigada: tambor de crioula, bambelô, coco, samba de roda, partido alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.



Documento assinado eletronicamente por **Evandro Domingues, Técnico I**, em 11/04/2023, às 12:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Monteiro Rabelo, Técnico I**, em 11/04/2023, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Martins Ramassote, Técnico I**, em 12/04/2023, às 06:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **4320139** e o código CRC **D273B63A**.

Referência: Processo nº 01450.008954/2013-58

SEI nº 4320139

PARECER DA RELATORIA**CONSELHO CONSULTIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL - IPHAN**

ASSUNTO: Registro do **Samba de Bumbo Paulista** no livro de registro das Formas de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil.

REFERÊNCIA: Proc. 01450.008954/2013-58

Apresentação e agradecimentos

Quero pedir a benção aos meus mais velhos, aos mais jovens e em especial á todos os corpos e espíritos praticantes do **Samba de Bumbo Paulista**, também conhecidos por “Samba Paulista ou Matrizes dos Sambas Paulistas”, dos quais fazem parte a família do Samba Antigo, Samba Caipira, Samba de Roda, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, **Samba de Umbigada**, **Samba-Lenço**, Samba de Bumbo, Samba dos Negros, Samba da Negrada e Samba Rural, do qual reverencio e invoco aos saudosos *Raquel Trindade e Alceu José Estevam*.

Quero agradecer ao Diretor do Departamento do Patrimônio Imaterial Deyvesson Israel Alves Gusmão e ao Superintendente do Iphan de São Paulo Danilo Nunes por terem me indicado para esta relatoria que muito me honra e me alegra, como ao presidente Sr. Leandro Grass pelo aceite da indicação.

Agradeço aos técnicos da Superintendência do IPHAN São Paulo em nome de Marcos Monteiro Rabelo e Evandro Domingues pela disponibilidade nas conversas informais durante as leituras do processo.

Agradeço também ao Fórum para as Culturas Populares Tradicionais, na pessoa do Sr. Marcelo Manzatti e Pedro Neto. E agradeço às várias instituições participantes na pesquisa, em especial aos responsáveis pelo Dossiê do Samba de Bumbo do Centro de Estudos da Cultura Popular, o CECP, de São José dos Campos, coordenados pelos historiadores Maria Siqueira Santos e Fábio Martins Bueno.

Assim, feito os devidos agradecimentos, sigo minha relatoria a **partir da premissa que o registro do patrimônio imaterial de bens culturais do segmento afro possibilita a valorização e o reconhecimento dessa população, além de atuar no enfrentamento das lutas contra diversas intolerâncias que esses detentores pretos e pretas sofrem devido ao racismo sistêmico existente em nossa sociedade.**

Como disse Vitor Trindade, “é muito importante que se celebrem os conhecimentos do negro, sua cultura e sua contribuição na formação do brasileiro, mesmo o brasileiro que descende de famílias caucasianas ou indígenas, pois a cultura africana foi deveras importante na construção da identidade brasileira, por meio da arquitetura, ourivesaria, medicina, metalurgia e hábitos e práticas de agricultura e pecuária que vieram dos povos africanos”. (Vitor da Trindade, 2019, p. 44).

A Tramitação do Processo

O processo de registro do Samba de Bumbo Paulista aguarda por este momento há 11 anos. Ele se relaciona com o registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004), do Jongo no Sudeste (2005), das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo (2007), do Tambor de Crioula do Maranhão (2007), todos esses inscritos no Livro de Registro das Formas de Expressão, no escopo de ação do DPI que se propôs também a reconhecer como Patrimônio Cultural Brasileiro “[...] as manifestações culturais que possuem raiz na musicalidade afro-brasileira”.

Em 2011, ano em que foi instituída a legislação estadual em São Paulo que trata do patrimônio imaterial, o sociólogo e pesquisador das práticas culturais afro-paulistas, Tadeu Augusto Matheus (T-Kaçula), assinou um pedido formal ao CONDEPHAAT para registro estadual do Samba Rural Paulista, relacionando-o com o “Batuque de Umbigada de Piracicaba, o Jongo de Guaratinguetá e o Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus”. O processo estadual de registro, coordenado pelo sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva, então Técnico do Grupo de Estudos de Inventário da Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico – UPPH da Secretaria do Estudo da Cultura, terminou em 2017, quando o então secretário de Cultura do Estado de São Paulo, José Luiz Penna, assinou a Resolução SC nº 55, que dispôs sobre o Registro do “Samba Paulista”.

Em 2013, grupos de Samba de Bumbo, Samba de Lenço, Samba-Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira de São Paulo, representados pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT), sob presidência na época do pesquisador Marcelo Manzatti, entregaram ao IPHAN o pedido de registro do “Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista como Patrimônio Imaterial, sendo citados neste documento 14 grupos em atividade: Samba de Roda e Vovô da Serra do Japi (Pirapora do Bom

Jesus), Samba do Cururuquara, Grito da Noite e Votubumbá (Santana de Parnaíba), Samba de Dona Aurora (Vinhedo), Samba Caipira (Quadra), Samba-Lenço (Mauá), Samba-de-lenço (Piracicaba), Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas), Grupo Sambaqui, Kolombolo Diá Piratininga, Ingoma Paulista (São Paulo) e Teatro Popular Solano Trindade (Embu das Artes), distribuídos em 9 municípios paulistas.

Em 2016, o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT) apresentou ao técnico do IPHAN, Marcos Rabelo, uma proposta de Sumário para elaboração do Dossiê de Registro, bem como a apresentação e formalização de um Grupo de Trabalho para a pesquisa do Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista.

No ano seguinte, 2017, Maria Cristina Donadelli Pinto, então superintendente do IPHAN São Paulo, enviou um Ofício ao Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais questionando acerca do andamento da pesquisa, para a continuidade do processo em âmbito nacional, porém, a resposta foi a de que a pesquisa não pôde ser realizada devido à falta de recursos.

Em março de 2018, foi enviado para a Superintendência do Iphan São Paulo registro fonográficos de gravações de 8 Grupos de Samba Rural Paulista do Estado de São Paulo como elemento a ser inserido junto ao pedido de registro do Samba de Bumbo Paulista. A realização deste material deu-se pela parceria entre Grupo de Trabalho do Samba Rural Paulista como Patrimônio Imaterial coordenada pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais e o projeto Acervo das Tradições de Henry Durant Machado. O projeto foi financiado pelo Programa de Ação Cultural - PROAC da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que registrou, editou, mixou, masterizou e produziu audiovisuais - in loco - nos territórios de 8 (oito) grupos de Samba de Bumbo: Samba do Cururuquara - Grupo Treze de Maio (Santana de Parnaíba), Grito da Noite (Santana de Parnaíba), Samba Lenço de Mauá, Samba de Roda de Pirapora do Bom Jesus, Samba Caipira os Filhos de Quadra (Quadra), Samba da Dona Aurora (Vinhedo), Samba de Bumbo Rural Vovô da Serra Japí (Pirapora), Samba de Lenço de Piracicaba Mestre Antônio Pires Ferraz.

No correr no ano de 2019, para dar andamento ao dossiê, o IPHAN publicou o Edital de Chamamento Público para selecionar uma Organização da Sociedade Civil e estabelecer com ela um Termo de Colaboração para elaboração de um dossiê bibliográfico, fotográfico e videográfico com a finalidade de “[...] concluir o processo de Registro do bem cultural denominado Samba de Bumbo ou Samba Rural

Paulista". Neste contexto, apresentou-se publicamente o Centro de Estudos da Cultura Popular, o CECP, de São José dos Campos, com um projeto para concorrer ao edital, sendo selecionado e iniciando o trabalho de pesquisa e organização de fontes em dezembro de 2019.

A pesquisa, por sua vez, trouxe à luz outros agrupamentos além dos citados no início do processo de pedido de registro, somando 27 grupos. Verificou-se o adormecimento de dois deles, Votubumbá e Ingoma Paulista. Os agrupamentos que foram identificados a partir da pesquisa e que não constavam no Edital são: Samba de Bumbo de Itu (Itu), Samba de Bumbo Nestão Estevam, Movimento Cultural Nhô Arruda (Campinas), Samba do Pé Vermêio, Samba de Bumbo de Dandara, Bloco Abayomi, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé, Esquenta do Sambão e Briga de Galo/Sufruto (Santana de Parnaíba).

Em janeiro de 2020, o Centro de Estudos da Cultura Popular, definiu sua equipe e iniciou as articulações com IPHAN, sambadores e UNICAMP para iniciar a pesquisa e em fevereiro de 2020 foi feita uma primeira reunião, na sede da Superintendência do IPHAN/SP, para formação da Comissão de Acompanhamento da Pesquisa, composta por representantes de grupos, representante do IPHAN e representante do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais. Neste encontro estiveram também presentes servidores do CONDEPHAAT/UPPH e do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da Prefeitura de São Paulo. O objetivo do encontro era formalizar o início da pesquisa para elaboração do Dossiê de Registro do Samba Rural Paulista ou Samba de Bumbo. A pesquisa teria como tempo de duração 12 meses, o Termo de Colaboração entre Centro de Estudos da Cultura Popular e IPHAN estava previsto para se encerrar em dezembro de 2020, porém, necessitou de aditamento de tempo para ser concluído.

O motivo desse atraso foi o contexto mundial em que se deu a pesquisa. Exatamente um mês depois da reunião no IPHAN, em meados de março de 2020, chegava ao Brasil a pandemia da Covid-19.

No contexto da pandemia, a primeira parte da pesquisa de campo foi (virtual) para elaboração do Dossiê. Portanto, soluções virtuais se apresentaram para a coleta de dados e o diálogo com os sambadores, pesquisadores especialistas, poder público, centros de memória e bibliotecas.

Certamente isso modificou, em um primeiro momento, o acesso, a interação, a empatia entre pesquisadores e sambadores. Tratou-se de uma coleta

circunstanciada que, embora empobrecida, pela ausência de contato, teve a oportunidade de informar para além do patrimônio cultural imaterial que estuda, abrangendo um momento histórico paradigmático.

Foram cerca de 40 entrevistas realizadas através da Plataforma Google Meets, a maioria delas com representantes dos grupos de samba envolvidos no processo de Registro do Patrimônio, mas também com pesquisadores do samba. As entrevistas realizadas virtualmente trouxeram muitas desvantagens. Dificuldades técnicas, de recursos, a dinâmica da conversa ficou comprometida, com ruídos, cortes, congelamentos. O contexto mental da coletividade, fragilizado pela pandemia, dificultou ainda mais os encontros para a realização de uma pesquisa baseada na oralidade, empatia e participação.

Em 2021, com o advento da vacina contra a Covid-19, o uso e a distribuição de máscaras de proteção facial, bem como de álcool em gel, passou-se a realizar entrevistas e encontros presenciais. Ao todo 122 pessoas foram envolvidas nos encontros e pequenas apresentações realizadas ao longo do ano.

Entre os meses de março a junho de 2023, a Coordenação de Registro e Validação do Patrimônio Imaterial, CORER, subscreveu o parecer técnico favorável ao encaminhamento do Samba de Bumbo Paulista para o Registro no livro Formas de Expressão.

E os técnicos da Superintendência do IPHAN São Paulo elaboraram um parecer favorável ao Dossiê de Registro do Samba de Bumbo Paulista, exaltando a abrangência das referências utilizadas, territorialidade e a minúcia nas análises e levantamentos históricos.

Em maio de 2023, foi aprovado o processo na Procuradoria Federal do IPHAN pelo jurídico e com os devidos pareceres favoráveis, foi dado o aviso de tramitação no Diário Oficial da União na forma e para os fins do disposto no § 5º do art. 3º do Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, o processo administrativo nº 01450.008954/2013-58, a referida proposta de registro do Samba de Bumbo Paulista, como Patrimônio Cultural do Brasil.

No mês de março deste ano de 2024, chegou o processo de registro do Samba de Bumbo Paulista para a apreciação deste Conselho por meio de minha relatoria da qual todo o texto aqui elaborado e as informações, foram retiradas e elaboradas a partir dos documentos reunidos no processo administrativo **No. 01450.008954/2013-58** e diálogos fluidos em encontros informais e/ou festivos com

alguns sambadores, do qual eu como detentora do Patrimônio Cultural Imaterial do Jongo do Sudeste, sou atuante e participante da rede de detentores, mestras (es) e atuantes das culturas populares e/ou tradicionais de matriz africana.

Objeto do Registro no Livro Formas de Expressão - Samba de Bumbo Paulista

O Samba de Bumbo Paulista constitui uma forma de expressão que articula aspectos musicais, coreográficos e poéticos em torno de agrupamentos de tradição familiar que têm como objetivo o conagraçamento coletivo, a devoção religiosa, o pertencimento e a manutenção de laços de solidariedade e articulação entre os seus praticantes.

A Dança: distinguem-se 3 (três) modalidades principais, que se caracterizam por diferentes formas de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada).

Estas modalidades estão denominadas como: a) Samba de Bumbo, que tem como elemento principal o bumbo e cujos movimentos coreográficos mais significativos são o “vai e vem”, em que as mulheres se aproximam do bumbeiro e dos outros instrumentos se deslocando e sambando para frente e para trás. A dança também pode ser feita em roda, em que o grupo faz um giro circular dançando e depois retorna para o movimento de “vai e vem”, descrito anteriormente. Os versos cantados são chamados de “ponto” e sua emissão ocorre a partir de uma dinâmica entre o sambador e o coro;

b) o Samba-Lenço ou Samba de Lenço, no qual igualmente avulta o bumbo como o instrumento principal, mas no qual há a presença fundamental do lenço empunhado pelas mulheres na composição coreográfica. A dança é organizada em linhas, ficando a linha dos homens em frente à linha das mulheres até o toque inicial, quando a linha dos homens vai até as mulheres e tira-as para dançar. Os versos são chamados de “moda” ou “pontos” ;

c) Samba Caipira, cujos instrumentos percussivos são compostos por uma zabumba, uma caixa, reco-reco, pandeiro e pandeirão. A dança é feita em pares, como um baile, sem lenço e sem a interação com os instrumentos, o que difere das

demais modalidades. As cantorias se assemelham às das rodas de viola caipira e a marcação é parecida com uma marcha, mais lenta. São modas longas, narrativas de fatos exemplares e do cotidiano da roça, da vida rural e interiorana. Apenas os membros do grupo cantam, não sendo os cantadores repetidos.

Os instrumentos utilizados no Samba de Bumbo Paulista são: (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc.) Entretanto, as maneiras de cantar, bem como os santos de devoção dos grupos e as festas que mobilizam as “redes de visitação” identificadas na pesquisa são diferentes entre os grupos.

Breve Histórico do Samba de Bumbo Paulista

Desde a primeira metade do século XX, o “Samba Rural Paulista” tem sido documentado por folcloristas, intelectuais e pesquisadores acadêmicos que se valeram de informações fornecidas por integrantes que a executam.

Batuques e sambas, bem como capoeiras, tiriricas e outras expressões que se deram no Brasil são originárias das populações africanas deslocadas forçosamente para o continente americano durante o período da escravidão. O fluxo migratório externo de escravizados trouxe ao país, até meados do século XIX, milhares de africanos que desembarcaram nos portos brasileiros. Posteriormente, quando a economia brasileira se voltou à produção cafeeira no sudeste brasileiro, a população escravizada foi direcionada internamente para as áreas do café, mais frequentemente para as regiões do Vale do Paraíba (RJ e SP) e Centro-Oeste paulista.

Mais tarde, a decadência cafeeira empurrou muitos africanos e afro-brasileiros alforriados, antigos habitantes das fazendas e vilas no interior do estado, para a nascente metrópole paulista, cujo desenvolvimento urbano e industrial já se anunciava. Aqui, bem como já em África, expressões africanas bantu e nagô miscigenaram-se, em áreas rurais e urbanas, com expressões portuguesas, indígenas e de outras matrizes culturais e produziram singularidades regionais que caracterizam a riqueza e diversidade cultural brasileira.

Ainda de acordo com as informações do Dossiê, o Samba de Bumbo Paulista teve sua origem e desenvolvimento nas fazendas de café do interior paulista no século XIX, sendo introduzido na capital paulistana na passagem do século XIX para o século XX, período em que sucedeu um forte movimento migratório de ex-escravos, vindos do interior, para a cidade de São Paulo em busca de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida mais dignas. Sua distribuição territorial, sobretudo na região centro-oeste, se prende à expansão da lavoura cafeeira em território paulista, partindo do Vale do Paraíba em direção às principais bacias hidrográficas da região - rios Tietê, Piracicaba, Itapetininga, etc. Os grupos em atividade no presente se articulam em torno de “redes de visitação”, que os conectam em um território físico e simbólico, assim como as suas histórias e trajetórias de interação.

Os encontros quase sempre envolvem festas ou celebrações, como momentos ritualísticos de acordar e/ou batizar um Bumbo que voltará à atividade, após ser batizado pelos escolhidos para tal celebração.

Nomenclatura do Bem a ser Registrado

Samba Rural Paulista ou Matrizes do Samba Rural Paulista ou Samba de Bumbo?

A nomenclatura do bem, como deve acontecer na maioria dos casos de Registro do Patrimônio Imaterial, é uma questão amplamente discutida, pois ela materializa, em documentos oficiais, em políticas públicas, em planos de salvaguarda, a ação do Estado Brasileiro sobre as práticas culturais.

Embora o texto de Mário de Andrade tenha ganho destaque nos círculos de pesquisadores e sambadores paulistas, Maria Amália Corrêa Giffoni, em livro publicado na década de 1960, fez um amplo estudo sobre danças folclóricas, onde apresentou informações sobre cerca de 30 folguedos e práticas musicais populares no Brasil. Neste livro, a autora definiu três tipos de sambas típicos do estado de São Paulo, a saber: Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Rural Paulista, este último ela “prefere” chamar de “Samba de Bumbo”. Porém, mesmo definindo três modalidades de Samba Paulista, notamos que as separações não são estanques. Mesmo que um grupo toque o bumbo, ele pode ser incluído na modalidade Samba

de Lenço se utilizar o lenço para realizar a dança, ou Samba de Roda se dançar em roda.

O bumbo é o instrumento que se apresenta como um “símbolo ritual” das manifestações paulistas do samba, mesmo o Sambão, de Quadra, a Zabumba, de Mauá, a Caixa, de Piracicaba, pois todos são espécies de bumbos, tambores grandes e graves, feitos com duas peles e cilindro de madeira. Por isso, é fundamental documentar a importância do bumbo como característica não apenas estético-musical, mas também como símbolo presente em todos os grupos atuais da tradição paulista. É o bumbo que determina o início e o final da dança. Este símbolo é observado pela “analogia”, atributo do símbolo, com nomes e personificações, sendo o instrumento a escolher seu tocador.

Salomão, Azulão, Nestão, Estrela Guia, Trovão, Caramuru, 7-légua, Mestre Alceu, Menino Levado, Bonifácio, Cacique são exemplos de nomes de bumbos consagrados pela tradição. Além de batizado e consagrado, o bumbo indica quem é o “dono do samba”, ou seja, o líder do grupo, pois é exatamente a pessoa que o toca que comanda a manifestação.

O bumbo não apenas ocupa um lugar especial no Samba Paulista, ele é sagrado. É o bumbo que conecta as dimensões da vida, ou seja, a corporalidade, a espiritualidade e a ancestralidade.

Sobre o termo Samba Rural, verificou-se a partir das contribuições dos sambadores que não faz sentido usá-lo, já que a morada não é uma unidade produtora. Ou seja, não é da produção rural que sobrevivem economicamente os sambadores nos dias de hoje. Um sambador, hoje, não é um homem do campo; uma sambadora, hoje, não é uma mulher da roça, embora a dimensão rural permaneça neste sambador e nesta sambadora na memória que eles trazem dos seus antepassados, nas letras das músicas que cantam, no jeito de organizarem suas festas.

Matrizes do Samba Paulista: Samba de Bumbo, Samba-Lenço e Samba Caipira. Esta nomenclatura valorizaria as diversas maneiras de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada), os diversos instrumentos utilizados (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc), as diversas formas de cantar os pontos ou modas, os diversos santos de devoção dos grupos, as diversas festas, as diversas memórias e as diversas territorialidades.

As conversas foram longas entre os detentores e os envolvidos na elaboração do Dossiê, até chegarem na decisão final, ficando evidente durante o processo sobre a importância do bumbo como central nas várias formas de expressar a manifestação. Mais que uma nomenclatura, os sambadores defenderam que o Bumbo está na centralidade, o bumbo simboliza a presença do ancestral no momento da prática, realizando o elo entre o passado e o presente, ele quem conecta as ancestralidades de seus praticantes à manifestação, o bumbo ativa as diversas memórias e é quem consolida o processo de transmissão dos saberes nos territórios paulista em que é praticado como é o que dá identidade entre os seus praticantes.

Deste modo, em reunião realizada em 23 de julho de 2022 na sede da Superintendência do IPHAN em São Paulo, os sambadores presentes, representantes dos grupos e membros da Comissão de Acompanhamento da pesquisa para elaboração deste Dossiê, após acalorado debate sobre o assunto, decidiram, por meio de votação, pautada em argumentos compartilhados a partir das vivências práticas e da territorialidade, que o nome de registro do bem cultural a partir da identificação coletiva entre os seus praticantes, é 'Samba de Bumbo Paulista'.

Territorialidade do Samba de Bumbo Paulista

Se marcarmos no mapa do estado de São Paulo os 122 municípios paulistas que existiam em 1888, segundo Relatório da Comissão Central de Estatística, e se considerarmos que neste ano a força de trabalho da cafeicultura paulista ainda era escravizada, veremos que o Território Bantu-Paulista abrangia um espaço bem mais amplo. Embora não se tenha ações de Registro de práticas culturais de matriz bantu em todos estes municípios, podemos afirmar, num exercício de imaginação histórica, que todos eles eram repletos das manifestações culturais dos seus habitantes. E todos eram habitados pelos povos de África.

Fechando o foco sobre o território contemporâneo do Samba de Bumbo Paulista a fim de criar núcleos explicativos e temáticos para a análise e apresentação do sítio, o Dossiê do samba de Bumbo Paulista, apontou 7 localidades, à qual é importante salientar que esta foi uma maneira de apresentar a pesquisa e entender a história da prática cultural no estado. Não delimita a rede de visitação dos grupos atuais. À propósito, a rede de visitação formada entre os grupos de Samba de Bumbo,

Samba de Lenço, Samba-Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira deu uma guinada na primeira década dos anos 2000, a partir da articulação promovida pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT). Neste momento, grupos que antes não se frequentavam passaram a se encontrar em eventos e projetos coordenados pelos grupos organizados.

Os grupos Votubumbá, de Santana de Parnaíba, e Ingoma Paulista, de São Paulo, não foram inseridos em qualquer Localidade por encontrarem-se 'adormecidos', segundo informações passadas pelos sambadores dos dois municípios que representam outros grupos na Comissão de Acompanhamento.

O grupo Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui também não foi inserido em qualquer Localidade porque a equipe de pesquisa não conseguiu entrevistar seus representantes.

As localidades definidas foram áreas segmentadas, agrupadas seguindo os critérios temáticos e não continuidades territoriais, sendo:

Localidade 1 – Pirapora do Bom Jesus

Trata-se de um centro de confluência de pessoas devotas ao Senhor Bom Jesus e praticantes do Samba de Bumbo. Sua historicidade data de cerca de 300 anos atrás, pois foi neste tempo que a imagem do Senhor Bom Jesus foi encontrada às margens do rio Tietê por bandeirantes que seguiam a trilha do rio em busca do ouro das minas de Araçariguama e, depois, das Minas Gerais. Os textos mais antigos e sistematizados sobre a prática do Samba de Bumbo em Pirapora são aqueles escritos por Mário Wagner Vieira da Cunha e Mário de Andrade em 1937, mas existem relatos que falam de tempos bem anteriores.

Estão englobados nesta Localidade 1 os seguintes grupos: 1) Samba de Roda de Pirapora (Pirapora); 2) Samba de Bumbo Nestão Estevam (Campinas); 3) Samba de Dona Aurora (Vinhedo); 4) Samba de Bumbo de Itu (Itu) e 5) Samba do Cururuquara (Santana de Parnaíba). Embora atualmente não tenham sido localizados grupos antigos de Samba de Bumbo na Capital, sabemos, por meio de textos, relatos e músicas, que grupos de São Paulo participavam da festa em Pirapora, bem como grupos de outras cidades do interior paulista. Além disso, ressaltamos a influência do samba de Pirapora nas primeiras Escolas de Samba surgidas na Capital em meados do século XX. A dissertação de Fernanda Dias, "Na batida do bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus-SP", é uma das

fontes de pesquisa sobre o tema, com transcrição de entrevistas realizadas com sambadores, moradores, funcionários da prefeitura e mestres.

Localidade 2 – Cururuquara

Localizado no Distrito de Santana de Parnaíba, o Samba de Cururuquara – Grupo 13 de Maio – tem uma história antiga que se funda nos últimos tempos do período escravista brasileiro e se liga ao momento da abolição da condição de escravizados. Neste contexto, a família de Leandro Manoel de Oliveira recebeu um pedaço de terra que, mais tarde, foi vendido para que se comprasse um sítio no Cururuquara. Desde então, alguns de seus descendentes vivem neste território e rememoram, ano após ano, há mais de 100 anos, a festa do 13 de maio, onde se comemora, ao som do Bumbo, o fim da escravidão no Brasil e a devoção à São Benedito.

Localidade 3 – Família Trindade

Esta localidade temática diz respeito ao trabalho de pesquisa e extensão realizado pela pesquisadora e folclorista Raquel Trindade, bem como por seu precursor, seu pai, Solano Trindade. Inclui o Teatro Popular Solano Trindade, localizado em Embu das Artes, o Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues e o Movimento Cultural Nhô Arruda, os dois últimos localizados em Campinas.

Em 1987, em parceria com a UNICAMP, Raquel iniciou em Campinas um projeto de extensão universitária que, mais tarde, se transformaria no Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues, grupo folclórico performático que, assim como o Teatro Popular Solano Trindade, traz para o “palco” as manifestações da cultura popular. Dali emergiram pesquisas e redescobertas sobre a cultura local que promoveram o reencontro da família de Alceu Estevam com a tradição do Samba de Bumbo, além da nuclearização da família Arruda no Movimento Cultural Nhô Arruda.

O movimento cultural da família Trindade reverberou em várias regiões brasileiras, de Pernambuco ao Rio de Janeiro, de Embu das Artes à Campinas. Desde jovem Solano Trindade esteve à frente de movimentos culturais negros, fortalecendo artistas e poetas afro-brasileiros.

Localidade 4 – Carnaval

Haydée Nascimento, folclorista paulistana que esteve em Santana de Parnaíba em 1977 para documentar o Carnaval da cidade e escreveu, logo em seguida, o livro “Aspectos folclóricos do Carnaval de Santana de Parnaíba”, onde relata sua pesquisa de campo e apresenta os dados coletados nas entrevistas. Este texto é uma baliza importante para o estudo do Samba de Bumbo no Carnaval parnaibano. Grupos de Samba de Bumbo elencados nesta localidade se apresentam no carnaval e marcam a tradicionalidade das folias de rua e dos bonecões.

Aqui incluem-se os seguintes agrupamentos: 1) Samba de Bumbo Rural Vovô da Serra do Japi (Pirapora/Santana de Parnaíba); 2) Grito da Noite (Santana de Parnaíba); 3) Galo Preto (Santana de Parnaíba); 4) Piragalo (Santana de Parnaíba); 5) Samba do Pé Vermelho (Santana de Parnaíba); 6) Samba de Bumbo de Dandara (Santana de Parnaíba); 7) Bloco Abayomi (Santana de Parnaíba); 8) Berro da Noite do Sexo Forte (Santana de Parnaíba); 9) Galo Garnisé (Santana de Parnaíba); 10) Esquentando do Sambão (Santana de Parnaíba); 11) Briga de Galo (Santana de Parnaíba). Dois grupos da Capital também constam nesta Localidade, são eles: 12) Kolombolo Diá Piratininga (São Paulo); 13) Cordão Sucatas Ambulantes (São Paulo).

Localidade 5 – Mauá

O Samba-Lenço de Mauá tem sua referência histórica na região da Vila Santa Maria, na capital paulista e acontecia em algumas festas nos terrenos de alguns integrantes do grupo na Vila Palmeira, Freguesia do Ó. Porém, na década de 1950, os fundadores do grupo, d. Sebastiana, a família de João da Rocha e Isaura de Assis Rocha, migraram para Mauá, onde puderam comprar um terreno. O grupo participa do Festival de Folclore de Olímpia desde sua primeira edição e também da Festa dos Homens Pretos da Penha, em São Paulo, dentre outras apresentações que realizaram.

Localidade 6 – Piracicaba

Esta localidade faz referência ao Samba de Lenço de Piracicaba, Mestre Antônio Carlos Ferraz. Embora enquanto localidade do Samba Paulista o grupo de Piracicaba esteja isolado na Localidade 6, seus membros fazem conexões com a Caiumba (Batuque de Umbigada), Maracatu, Capoeira, dentre outras práticas bantu-paulistas. Para o estudo desta localidade foi importante o trabalho de

pesquisa, escrita e transmissão de conhecimento e prática de Antonio Filogenio de Paula Júnior, de Piracicaba, batuqueiro, doutor em Filosofia da Educação, pesquisador das práticas culturais de matriz africana e programador cultural na Biblioteca da cidade.

Localidade 7 – Quadra

Esta localidade isolada é composta pelo grupo Samba Caipira Filhos de Quadra. Trata-se de uma localidade mais afastada do centro irradiador da produção do café do século XIX, porém um ponto estratégico na geografia do estado. Localizado entre o rio Tietê e o rio 110 Itapetininga onde, até o século XIX, se marcava a fronteira entre o espaço colonizado e a terra indígena, e para onde, no século XX, foram direcionados os imigrantes italianos chegados no Brasil para trabalhar nas plantações de café, num movimento de substituição de mão de obra pós-abolição. Interessante que nas características do Samba Caipira nota-se a inserção do elemento italiano nas fazendas de café e a convivência cultural desses imigrantes com os antigos trabalhadores das fazendas, detentores das práticas bantu-paulistas.

Salvaguarda do Samba de Bumbo Paulista

O Plano de Salvaguarda a ser elaborado, deverá considerar as contribuições elencadas no Dossiê do Samba de Bumbo Paulista, bem como as especificidades dos grupos em seus territórios de atuação.

É sabido que cada lugar e grupo tem suas marcas e desafios próprios oriundos de seus diferentes modos de articulação e/ou espaços de atuação, em suas comunidades e cidades. Além disso, o reencontro com a prática das comunidades adormecidas, assim como a formação de novos grupos e comunidades a partir de conexões familiares e afetivas pré-existentes, também integram o processo de constituição do samba e da comunidade ampliada de sambadores.

Desse modo, o instrumento da salvaguarda e sua capacidade de envolver outros atores para além dos detentores e do IPHAN é demasiadamente fundamental e estratégico para o fortalecimento, a difusão, o fomento e a parceria em espaços dos quais os detentores dificilmente acessam sozinhos.

A exemplo desse desafio, apontado pelo Dossiê do Samba de Bumbo Paulista e falas com os praticantes, temos: a falta de reconhecimento e de apoio das prefeituras municipais, a falta de recursos para o transporte e estadia, as dificuldades em acessar, escrever e aprovar editais públicos, a falta de estímulo para a manutenção dos jovens na comunidade, a dificuldade de participação em celebrações e encontros de outras localidades, etc. Além disso, ainda há o desafio de enfrentar as intolerâncias religiosas que as manifestações negras sofrem permanentemente.

Destaco também a importância do calendário de Festas de Santos, que desempenha um papel significativo como ponto comum nas trajetórias de grupos e comunidades. Ele atua como um fator de coesão e ampliação das redes dos sambas paulistas, fortalecendo a manutenção e a conexão ao longo do tempo. Assim, as festas são centrais para que os encontros aconteçam e chegar até estas festas se torna fundamental aos sambadores.

Por isso mesmo, uma ação de salvaguarda fundamental é apoiar as realização dessas festas, viabilizando o encontro entre as diferentes comunidades.

Parecer

Eu era menino, Mamãe disse: vamos embora , Você vai ser batizado,
 No samba de Pirapora
 Mamãe fez uma promessa, Para me vestir de anjo, Me vestiu de azul-celeste
 Na cabeça um arranjo
 Ouviu-se a voz do festeiro, No meio da multidão, Menino preto não sai
 Aqui nessa procissão
 Mamãe, mulher decidida, Ao santo pediu pediu perdão, Jogou minha asa fora
 Me levou pro barracão
 Lá no barraco, Tudo era alegria, Nego batia na zabumba, E o boi gemia
 Iniciado o neguinho, Num batuque de terreiro, Samba de Piracicaba
 Tietê e campineiro,
 Os bambas da Paulicéia, Não consigo esquecer, Fredericão na zabumba
 Fazia a terra tremer

Cresci na roda de bamba, No meio da alegria, Eunice puxava o ponto
 Dona Olímpia respondia
 Sinhá caía na roda, Gastando a sua sandália, E a poeira levantava
 Com o vento das sete saias
 Lá no terreiro, Tudo era alegria, Nego batia na zabumba
 E o boi gemia
 Lá no terreiro, Tudo era alegria, Nego batia na zabumba
 E o boi gemia.

(Geraldo Filme - Samba de Pirapora, 1980)

Pelo o que foi narrado nas páginas anteriores, verifica-se que a prática do Samba de Bumbo Paulista contribui como um guardador e transmissor de memórias e história, dando orgulho aos seus praticantes pelo legado deixado por seus antepassados. Registrar o Samba Paulista como Patrimônio Imaterial Brasileiro é celebrar a cultura afro-brasileira que reconhece, para além de uma tradição festiva paulista, a importância dos saberes vinculados a esses corpos pretos e pretas no estado de São Paulo.

O Dossiê do samba de Bumbo e os documentos que subsidiaram as minhas análises, alcançaram ao final 27 (vinte e sete) grupos em atividade, além de 2 (dois) outros adormecidos. São eles: Samba de Roda de Pirapora e Vovô da Serra do Japi (Pirapora do Bom Jesus), Samba do Cururuquara – Grupo 13 de Maio, Grito da Noite, Galo Preto, Piragalo, Samba de Bumbo Votubumbá, (Santana de Parnaíba), Samba de Dona Aurora (Vinhedo), Samba Caipira Filhos de Quadra (Quadra), Samba-Lenço (Mauá), Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz (Piracicaba), Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas), Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui, Kolombolo Diá Piratininga, Ingoma Paulista, Sucatas Ambulantes (São Paulo) e Teatro Popular Solano Trindade (Embu das Artes); Samba de Bumbo de Itu (Itu), Samba de Bumbo Nestão Estevam, Movimento Cultural Nhô Arruda (Campinas), Samba do Pé Vermêio, Samba de Bumbo de Dandara, Bloco Abayomi, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé, Esquentado do Sambão e Briga de Galo/Sufruto (Santana de Parnaíba); Votubumbá e Ingoma Paulista (adormecidos).

Segundo o Dossiê do Samba de Bumbo Paulista, houve destaque em saber que (...) a prática do samba é, antes de tudo, uma 'prática de terreiro', uma manifestação familiar umbilical e agregadora, feita no quintal de casa. Uma prática que remete ao terreiro do café, ao quintal de terra batida, ao tempo da natureza. Todavia há uma esfera pública do samba, uma vez que os grupos estão inseridos numa vizinhança, numa cidade e, além disso, se conectam regionalmente numa relação de irmandade afro-bantu-paulista com outros agrupamentos do Samba, Caiumba, Jongo, Congado, Folia de Reis. São relações multifacetadas e que se dão em um território descontínuo, conectadas pelas práticas culturais e pelos referenciais simbólicos, como a ideia de ancestralidade, mas também pelos elementos próprios do fazer musical. (Dossiê do Samba de Bumbo Paulista, p.112, 2022).

O Samba de Bumbo Paulista tem grande pertinência e relevância dos significados e valores, além de contribuição para a sociabilidade festiva, sensibilidade artística, envolvendo um sistema de práticas, crenças devocionais, memória social e reitera a identidade cultural dos grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a sua dinâmica de produção e reprodução. Tem conexão com processos históricos mais amplos que envolvem as transformações econômicas, socioculturais e urbanísticas pelas quais o estado de São Paulo vem passando desde meados do século XIX. O Samba de Bumbo Paulista é um dos pilares para garantir a unidade de várias comunidades afro-paulista na região Centro-Oeste do estado que mantém suas memórias e histórias ligadas aos seus antepassados, ao período da escravidão e às transformações ocorridas e conquistas realizadas desde então, dito isso e frente a relevância desse importante momento histórico para todos os grupos, técnicos e pesquisadores envolvidos, **manifesto-me plenamente favorável ao registro do Samba de Bumbo Paulista** pelo IPHAN, no Livro das Formas de Expressão, com abrangência nacional.

Campinas, 22 de abril de 2022.

Alessandra Ribeiro Martins

Doutora em Urbanismo, Historiadora - PUC Campinas/SP.

Detentora, Mestra e Liderança da Comunidade Jongo Dito Ribeiro.

**UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**BATUQUE DE UMBIGADA:
MEMÓRIA E PRÁXIS DE RESITÊNCIA**

GLORIA BONILHA CAVAGGIONI

**PIRACICABA, SP
(2018)**

 **DIÁRIO OFICIAL**

BATUQUE DE UMBIGADA: MEMÓRIA E PRÁXIS DE RESITÊNCIA

GLORIA BONILHA CAVAGGIONI

ORIENTADOR: PROF. DR. ALLAN DA SILVA COELHO

**Dissertação apresentada à Banca
Examinadora do Programa de Pós-
Graduação em Educação da UNIMEP
como exigência parcial para
obtenção do título de Mestre em
Educação**

**PIRACICABA, SP
(2018)**



DIÁRIO OFICIAL

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Allan da Silva Coelho

Profª Drª Claudete de Sousa Nogueira

Prof. Dr. Thiago Borges de Aguiar



DIÁRIO OFICIAL

Dedico esse trabalho à minha avó, Alba (*in memoriam*), à minha mãe, Myrian (*in memoriam*), às minhas filhas Juliana e Flora: testemunhos da força e da doçura femininas. A Wanderley Garcia, companheiro de aventuras, sabores e descobertas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Allan da Silva Coelho, pela confiança, comprometimento e seriedade. Muito além de me guiar, instigar ou questionar minhas ideias ele mostrou o que é ser coerente com suas convicções.

Ao professor Bruno Pucci, por me acompanhar na defesa desse texto, sempre competente, acolhedor e afetuoso.

Aos professores Claudete de Souza Nogueira e Thiago Borges de Aguiar, pelo cuidado e dedicação que resultaram em importante colaboração na construção do trabalho.

Aos professores deste programa com quem tive o privilégio de estudar, que me apresentaram universos diversos e mostraram que educação, poesia, arte, revolução e sensibilidade podem caminhar juntas.

Ao professor Belarmino César Guimarães da Costa, pela boa vontade e disposição em contribuir desde a concepção desse projeto até sua finalização.

Aos colegas do PPGE, especialmente os do Núcleo de História e Filosofia da Educação, pela convivência alegre, risadas e angústias compartilhadas.

Ao Grupo de Batuque de Umbigada Capivari, Piracicaba e Tietê, por manterem sempre as portas abertas e receberem a todos com alegria e amizade. Um abraço especial para o amigo Antonio Filogenio de Paula Junior. O material por ele disponibilizado foi fundamental para a elaboração desse trabalho, mas nossas conversas, o empenho em dividir comigo um pouco de si, de seu povo e de sua tradição somaram muito ao texto e a mim.

Aos colegas do Sesc Piracicaba, pelo apoio e colaboração. Vocês foram fundamentais para que eu pudesse usufruir desta oportunidade de aprendizagem.

Aos funcionários da Unimep, pela gentileza, carinho e eficiência.

Aos amigos, pelos momentos de descontração. Agradeço de maneira particular à Ana Lúcia Pedreira Cobra Fernandes Lacorte e ao Marcos Ishii Torigo, que desde a infância caminham comigo e em diversos trechos que pareciam intransponíveis tornaram a travessia possível.

Ao meu pai, Irineu Cavaggioni, seu amor ao trabalho, suas infinitas habilidades e capricho são parâmetros para o meu fazer.

Às minhas filhas tão queridas, Juju e Flora e aos meus netinhos Tony e Kai, pela compreensão e incentivo. As meninas talvez não saibam o quanto vale a aposta delas em mim. Obrigada, Flora, por viabilizar minha dedicação exclusiva ao mestrado. Você possibilitou que eu tivesse muito mais prazer e proveito em minhas horas de estudo.

Ao meu parceiro Wanderley Garcia, o responsável pela minha incursão na academia. Sem sua cumplicidade, paciência, amor e entrega esse trabalho não seria possível.

Às pessoas que estiveram na mesma estrada que eu, mesmo que por alguns momentos, mas que me marcaram; às histórias, medos, encontros e ausências vividas, todos eles me trouxeram até aqui.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq - Brasil, pelo apoio na realização desse trabalho.

“Há uma maneira, não obstante, em que eu posso emprestar meu corpo para registrar a dor do outro”.

(Veena Das)

RESUMO

O Batuque de Umbigada, Tambu ou Caiumba, manifestação da cultura popular tradicional de Piracicaba, entendido como processo formativo que recompõe valores em contraste com o padrão hegemônico é o tema desta pesquisa. O Tambu é uma das manifestações culturais de matriz negra que incorporou elementos europeus e indígenas e integra a cultura caipira de Piracicaba. Não pode ser vinculado a uma religião, mas existe um campo de espiritualidade ligado ao universo da cosmovisão africana *bantu* que nele é presente o tempo todo. São objetivos deste estudo: compreender a relevância da transmissão das tradições do Batuque de Umbigada, como processo de educação e formação cultural; abordar as manifestações como um contraponto e resistência aos valores capitalistas e à práxis opressora; analisar e revelar tanto a dimensão transformadora, quanto o caráter reprodutor de ideologias que o Batuque de Umbigada possa conter enquanto reconfiguração de memórias e tradições. A relação entre economia e cultura é fundamental para a compreensão do objeto de estudo em questão. Portanto este trabalho tem como referencial teórico a produção de autores que podem ser considerados marxistas heterodoxos e que promovem o diálogo entre essas duas esferas. Na medida em que reconhece e transmite valores divergentes da ideologia hegemônica em sua tradição, o Batuque de Umbigada pode ser considerado uma forma de práxis que se contrapõe à mercantilização, ao ethos capitalista e que aponta para uma pedagogia da resistência? A partir desta pergunta-chave busca-se compreender o todo do problema sugerido, observando os diversos aspectos e contradições que lhe são inerentes, promovendo a problematização, análise, entendimento e discussão sobre as possibilidades e limites do Batuque de Umbigada na educação. A manifestação é resultado do trabalho de sujeitos históricos, apresenta marcas peculiares do tempo e lugar em que está inserida. Os caminhos a serem trilhados são definidos durante o caminhar dos batuqueiros, e refletem suas angústias, dúvidas, diferenças e ambições. O fazer do Batuque de Umbigada abrange contradições e é condicionado por limites, mas não deixa de ser resistência à opressão.

Palavras-chave: Tradição. Memória. Resistência. Cultura popular tradicional.



ABSTRACT

Batuque de Umbigada, Tambu or Caiumba, a manifestation of the traditional popular culture of Piracicaba, understood as a formative process that recomposes values in contrast with the hegemonic standardization, is the theme of this research. *Tambu* is one of the cultural manifestations from black matrix that incorporated both European and indigenous elements and integrates the countryside culture of Piracicaba. While it cannot be related to religion, there is a field of spirituality linked to the universe of African Bantu worldview that is present all the time in it. The objectives of this study are: to understand the relevance of the transmission of the *Batuque de Umbigada* traditions as a process of education and cultural formation; to approach these manifestations as a counterpoint and resistance to capitalist values and oppressive praxis; to analyze and to reveal mutually the transformative dimension and the reproductive character of ideologies that *Batuque de Umbigada* might contain as a reconfiguration of memories and traditions. The relation between economy and culture is fundamental for the understanding of the object of study in question. Therefore, this paper holds as theoretical reference the work of authors who can be considered heterodox Marxists and who promote the dialogue between these two scopes. Insofar as it recognizes and transmits divergent values from the hegemonic ideology in its tradition, should *Batuque de Umbigada* be considered a form of praxis that is opposed to mercantilization, to the capitalist ethos, and that points to a pedagogy of resistance? From this key question, we seek to comprehend the whole of the problem suggested, observing the various aspects and contradictions inherent in it, promoting problematization, analysis, understandings, and discussions about the possibilities and boundaries of *Batuque de Umbigada* in education. The manifestation is the result of the work of historical characters, presenting peculiar marks of the time and place in which it is introduced. The paths yet to be traced are defined during the walk of those who recreate this tradition, and reflect their anguish, their doubts, their differences and their ambitions. *Batuque de Umbigada* encompasses contradictions and is bounded by limits, but nonetheless resists oppression.

Key-words: Tradition. Memory. Resistance. Traditional popular culture.



SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 Batuque de Umbigada: herança da diáspora negra.....	19
1.1 O Tambu em Piracicaba.....	28
1.2 Cultura: espaço de reprodução ou transformação?	34
1.2.1 Cultura popular e o saber tradicional.....	38
1.3 A modernidade e a cultura do dinheiro.....	41
1.4 Empobrecimento cultural, práxis do opressor	45
2 Tradição, história e memória: possibilidades e construções.....	52
2.1 Concepções sobre a história.....	55
2.2 Memória e história: construções humanas.....	61
2.3 O batuqueiro como narrador: possibilidade de transformação	65
2.3.1 A voz do batuqueiro como expressão de uma práxis de resistência.....	69
2.3.2 Um pouco dos sujeitos, muito de sua história	77
2.3.3 A perpetuação do antigo na prática do novo	87
2.3.4 O olhar do mais velho.....	94
3 Tambu como processo formativo: Caminhos apontados, contradições e limites.....	99
3.1 Comunidade, tradição e empoderamento.....	99
3.1.1 O batuqueiro, a desumanização e a vocação para “Ser Mais”.....	107
3.1.2 O fazer no Batuque de Umbigada: possibilidade de redenção	110
3.2 Contradições e limites no Tambu	117
3.2.1 Desencontros, contradições e buscas internas	118
3.2.2 A Caiumba sob os holofotes.....	126
Considerações finais.....	139
Referências	143

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se debruça sobre um universo que envolve oralidade, memória, ancestralidade, dança, música e poesia - elementos da cultura afro-brasileira, e tem como foco o Batuque de Umbigada, Tambu, ou Caiumba, manifestação da cultura popular tradicional de Piracicaba. Vindo da cultura *bantu*, foi trazido ao Brasil a partir do século XVI pelos negros escravizados e se mantém vivo em Piracicaba, tendo seus valores recriados com a participação de mestres.

Considerada uma dança lasciva e pecaminosa pela igreja e pelos administradores das fazendas açucareiras, o Tambu é praticado em Piracicaba desde meados do século XVIII, quando a região já era uma importante produtora de cana e açúcar e utilizava a mão de obra escrava nas lavouras e engenhos. Realizado inicialmente nas senzalas, com a abolição da escravatura passa a acontecer nas áreas rurais e periferia da cidade. Hoje os grupos de Batuque de Umbigada são convidados a realizar oficinas, debates e apresentações em espaços públicos e instituições culturais privadas, porém ainda enfrentam o preconceito e a estigmatização.

Ao som ritmado dos instrumentos (tambu, quinjengue, matraca e guaiá), feitos artesanalmente e das modas cantadas, homens e mulheres dançam, organizados em filas separadas. Segundo o pesquisador Antonio Filogenio de Paula Junior (2015b), celebram a fertilidade, o nascimento e a ligação do homem com a vida. O encontro do umbigo de um homem com o de uma mulher (a umbigada) faz parte da coreografia e é o que dá nome à dança, parte de um ritual permeado pela cosmovisão bantu. “São princípios que geram vida, a plenitude da vida, física, espiritual, emocional. O equilíbrio psíquico da comunidade passa por essa organização, em que os campos masculino e feminino são integrados em condição de igualdade, de plenitude de ação” (PAULA JUNIOR, 2015b).

Não há uma vasta bibliografia sobre o Batuque de Umbigada, embora a manifestação já tenha sido citada em obras sobre aspectos da cultura negra, no âmbito da música e da dança, e apareça como objeto de estudo em pesquisas ligadas a instituições educacionais de diversas cidades de São Paulo.

O sociólogo e literato Antonio Cândido (apud BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 180-81) escreveu o artigo *Opinião e classe social em Tietê*, em que aponta os resultados principais e descreve os procedimentos adotados na sua pesquisa realizada em 1943. O autor presenciou um batuque organizado para a observação de um grupo de professores da Universidade de São Paulo - USP realizado em um terreno baldio no centro da

cidade e permaneceu em Tietê durante mais uma semana, conversando e entrevistando pessoas de diversos estratos sociais a respeito de suas impressões sobre o Tambu. Tal apresentação havia criado um reboiço no local, um dos municípios mais velhos do estado de São Paulo e com uma sociedade claramente estratificada. Segundo Antonio Cândido, a revolta contra o Batuque de Umbigada na ocasião exteriorizava a ideologia de uma parcela da classe média, polarizada na figura de um padre, que entendia o Tambu como coisa de negro e mulato, pernicioso à moral, aceitável na periferia, porém indigna de espaço no centro da cidade como manifestação cultural. Para o sociólogo esse ponto de vista restritivo revela que o rejeitado não é o ritual em si, mas as possíveis consequências sociais da valorização de uma expressão cultural de um grupo marginalizado.

Os estudos do filósofo Antonio Filogenio de Paula Junior, participante do grupo de Batuque de Umbigada de Piracicaba, são bastante relevantes para a presente pesquisa. Ainda que o foco de sua dissertação de mestrado seja a oralidade e não o Tambu como manifestação cultural, as categorias e interpretações tecidas pelo autor serviram de fundamento teórico para a descrição e contextualização do objeto deste trabalho. Portando mostra-se relevante explicitar, mesmo que superficialmente, o percurso que faz em seus trabalhos. Paula Junior parte da categoria da oralidade, expressa em grande medida como conceito apresentado por Amadou Hampaté Bâ, filósofo e historiador do Mali, e outros referenciais da filosofia africana de origem *bantu* para tecer as reflexões e reconhecer proximidades entre África e Brasil.

O trabalho que mais se aproxima desta pesquisa parece ser o de Claudete de Souza Nogueira (2009), em que a autora busca um resgate da memória familiar e a educação não formal no Batuque de Umbigada. Dentre outras referências utilizadas, destacamos como centrais em seu trabalho os sociólogos Pierre Bourdieu e Stuart Hall. Nogueira analisa o Batuque a partir das categorias: memória familiar, oralidade e experiências educacionais no processo de criação e de transmissão da tradição, reservando espaço para a participação das mulheres.

O Batuque de Umbigada é também citado em diversos trabalhos sobre a cultura afro-brasileira. Entre eles destaca-se o conjunto de obras de Câmara Cascudo, os trabalhos do professor da USP e presidente do grupo Cachuera!, Paulo Dias e os do professor aposentado da Unesp, Alberto Tsuyoshi Ikeda.

Há ainda uma série de trabalhos de pesquisas de menor intensidade, desenvolvidos em cursos de graduação ou em iniciação científica que abordam o Tambu. A questão da dança, do corpo, da música, do espaço geográfico e sua relação com o tempo, aparecem nestes

estudos, desenvolvidos em diversas áreas do conhecimento, como educação física, geografia, ciências sociais e dança, fotografia e turismo.

O foco desta pesquisa é o Batuque de Umbigada realizado atualmente na cidade de Piracicaba, por um grupo que engloba idosos, adultos, jovens e crianças, elemento da cultura caipira que pode revelar no processo de reelaboração de sua tradição um caráter formativo, possibilidade de resistência cultural. Entre o grupo não há consenso em relação aos caminhos a serem seguidos para que a prática não caia no esquecimento.

Recriado em terras brasileiras pelos negros escravizados, o Batuque de Umbigada não era idêntico ao praticado na África. No Brasil, ao longo do tempo, foi fruto da ação de diferentes sujeitos que, buscando caminhos e enfrentando dificuldades peculiares e condizentes com seu tempo e lugar, modificam-se e transformam o Tambu. Hoje os mais velhos mostram-se saudosos do “Batuque de verdade” ou relembram das festas frequentadas por seus avós, enquanto os novos batuqueiros celebram as novidades, tocam, dançam e cantam com as crianças, antes proibidas de participar. É essa expressão cultural realizada com a contribuição de pessoas com diferentes opiniões, idades e formações que interessa ao presente trabalho.

Neste trabalho o termo sujeito é empregado para marcar a diferença entre o humano coisificado, tratado como objeto nas relações de trabalho e de consumo cultural em relação à pessoa com postura ativa, capaz de reflexão e crítica. Nas palavras de Paulo Freire os sujeitos nesta pesquisa são “seres do mundo e com o mundo”, “seres inconclusos e conscientes de sua inconclusão”, que têm sua humanidade roubada “na injustiça, na exploração, na opressão” (FREIRE, 1983, p. 30).

A prática do Batuque de Umbigada está inserida na realidade de parte da população piracicabana, não pertence a uma esfera desligada das demais experiências e desafios por ela enfrentados cotidianamente. As pessoas que praticam ou se interessam pelo Batuque de Umbigada vivem como qualquer outra pessoa dentro do sistema capitalista: produzem e consomem; se preocupam com moradia, transporte, alimentação; lidam com necessidades, desejos e limites em relação aos bens materiais. A ideologia e os valores hegemônicos difundidos na sociedade de que fazem parte exercem influência também sobre eles.

Segundo Fredric Jameson (2001), hoje a economia confere a significação à vida, ditando o padrão de produção dos bens culturais, das relações pessoais, o que deve ser mais ou menos valorizado pela sociedade, o que deve ocupar lugar de destaque e permanecer ou o que deve ser ignorado. Na maneira de ser prescrita pelo capitalismo não há espaço para valores comunitários ou tradições ancestrais, o que interessa é o consumo. É a partir do

potencial ou poder de compra que se estabelece a relevância das pessoas e dos saberes. O indivíduo bem sucedido é aquele que possui alto poder aquisitivo, os saberes necessários são os que conduzem ou possibilitam maior consumo. Neste cenário, os valores difundidos em expressões culturais que prezam a memória e a tradição, como o Batuque de Umbigada, são desconsiderados, o que desperta o interesse dos meios de comunicação e da prática capitalista nessas manifestações é seu lado de espetáculo, capaz de atrair audiência e público. A dança, a música, o visual que faz referência aos saberes tradicionais podem ser explorados em seu caráter estético considerado curioso, diferente, exótico e por isso vendável. Depois de adaptado aos padrões simplificados e vazios, reduzidos a mero divertimento ou mercadoria, serve aos interesses mercantis vigentes.

Admitindo-se esta realidade, a prática do Tambu como expressão e referência para uma comunidade, possibilidade de comunicação e interação contrastantes do padrão hegemônico entre as pessoas e o mundo, pode estar ameaçada pelo modo de viver moderno, que se interessa somente por bens culturais facilmente absorvidos, sem necessidade de reflexão ou crítica.

Aproximar-se dos conhecimentos que permeiam o Batuque de Umbigada, seus valores e rituais oferece a oportunidade de convivência com um universo mais amplo que o do espetáculo de dança e tambores. Pode ser chance de compreender uma prática que serviu como resistência aos negros escravizados contra sua desumanização.

O Tambu não é a única expressão cultural de origem africana com potencial de resistência à opressão. Há outras que não são estudadas nesta pesquisa, entre elas estão as congadas, a capoeira e expressões religiosas, como a umbanda e candomblé. Os negros ao longo de sua história no Brasil, negados como seres humanos, buscaram sua afirmação como sujeitos e o empoderamento de diversas formas. O Batuque de Umbigada pode ser uma delas.

Há mais de cem anos, assim como hoje, o cotidiano de homens e mulheres que se dedicam ao Tambu parece afirmar que a lógica difundida pelos dominantes não é, necessariamente, a única passível de credibilidade. Existe a perspectiva de uma razão diferente da que serve aos interesses mercantis, em que há lugar para o indivíduo como sujeito, para a proximidade entre os humanos, para o respeito à experiência do mais velho, para a valorização do feminino. Formula-se então a pergunta: Na medida que reconhece e reelabora valores divergentes da ideologia hegemônica em sua tradição, o Batuque de Umbigada pode ser uma forma de práxis que se contrapõe à mercantilização, ao ethos capitalista e aponta para uma pedagogia da resistência?

Paulo Freire entende a educação como um processo dialógico, comunicacional, portanto de mão dupla e critica a educação como simples depósito de conhecimento, ou como ele chama, educação bancária. Neste modelo, em que o conhecimento é depositado no indivíduo, sem que ele possa ter uma posição questionadora ou criativa, dita valores distantes da realidade de quem aprende, não convida à reflexão. O indivíduo, nesse processo, é objeto de quem educa, não o sujeito da ação.

Esta educação se dá também por meio da escola, padronizadora não só de conhecimentos e saberes, mas de indivíduos, pois não considera as peculiaridades e os interesses de cada grupo ou comunidade. Muito além disso, esta educação ocorre por meio dos meios de comunicação de massa, que ditam também comportamentos, saberes e quereres. “Que o povo então desenvolva o seu espírito crítico para que, ao ler jornais ou ouvir o noticiário das emissoras de rádio, o faça não como mero paciente, como objeto dos ‘comunicados’ que lhes prescrevem, mas como uma consciência que precisa libertar-se” (FREIRE, 1983, p. 139). Os oprimidos, para Freire, têm um comportamento forjado de acordo com os interesses e pautas dos opressores. Assumem compromissos, prioridades, valores simbólicos que não são os de sua classe social, mas de quem os oprime e os convence do que devem ser.

A ideia de similaridade, de padronização que se opõem à criação e à liberdade é refutada por Paulo Freire. O educador brasileiro prega a criação feita por sujeitos livres e critica a ação meramente reprodutora do que já está pronto. Propõe uma educação problematizadora, que proporcione aos indivíduos a formação de uma consciência de quem são e do lugar que ocupam na sociedade. Sobre a Pedagogia do Oprimido, como chama a pedagogia que apresenta, Freire diz:

Aquela que tem que ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que essa pedagogia se fará e refará (FREIRE, 1983, p. 32).

Vista desta maneira, a educação está ligada à formação autêntica do indivíduo, de forma que ele possua autoconsciência e se faça mediador da história. Muito além do conhecimento técnico e científico a formação pode tornar visível a violência do sistema sobre o indivíduo e sobre sua liberdade de agir.

Tensionando esta concepção de Paulo Freire e aplicando-a ao objeto de estudo seria admissível que a dinâmica de reapropriação das tradições populares possam ser consideradas um processo educativo, na medida em que possibilitam que o indivíduo seja visto como

sujeito, com formação cultural, inserido em um grupo social, consciente de suas origens, convidado a questionar e refletir sobre sua realidade e de resistir contra a opressão que sofre.

São objetivos específicos deste estudo: compreender de que maneira a recriação das tradições do Batuque de Umbigada, como processo de educação e formação cultural, permite ao indivíduo experiências que estimulam a autoconsciência e reflexão crítica; abordar as manifestações como um contraponto e resistência à opressão; analisar e revelar tanto a dimensão emancipadora do sujeito, quanto o caráter reprodutor de ideologias que o Batuque de Umbigada possa conter, assim como as contradições nele presentes, os limites e os caminhos por ele apontados como práxis de resistência. Aproximar os saberes populares do âmbito acadêmico e destacar a relevância do Tambu como prática formativa são os objetivos gerais.

A experiência em um grupo recriando uma tradição pode ser vista como uma ação educadora que incentiva a crítica e a reflexão, uma vez que rejeita a fragmentação, a padronização e a perda de sentidos e valoriza a alteridade. O Batuque de Umbigada pode funcionar como elemento libertador para grupos sociais, como contraponto e resistência ao ethos capitalista. Na reelaboração de sua tradição exerce um papel formativo, propondo valores contrários aos naturalizados na sociedade capitalista. Pode ser um espaço para a expressão de ideias, anseios e críticas, permitindo a pronúncia do vencido por meio de suas composições e rituais, em oposição ao pensamento unívoco defendido pela cultura hegemônica.

A história da ciência pode ser traduzida como história dos conhecimentos hegemônicos, porém que não são únicos. Pode existir um pensamento hegemônico, o que não exclui a existência de outras vozes, de diferentes saberes. Uma aproximação entre o conhecimento acadêmico e as manifestações populares pode levar ao enriquecimento da concepção de educação como formação integral, que não menospreza o papel da cultura. Tal proximidade amplia a discussão em torno das questões educacionais, faz caminhar mais adiante a linha do horizonte.

A apropriação de outras formas de conhecimento nas universidades pode ser um contraponto à razão instrumental que atende diretamente às demandas de um ensino tecnicista, produtor de mão de obra semiformada. O ambiente acadêmico carece de um olhar que reconheça a cultura como processo formativo, que considere válidas outras diferentes saberes.

Conhecer o Batuque de Umbigada como processo formativo é, além de uma forma de contribuir para a preservação do patrimônio cultural de Piracicaba, de inseri-lo no

ambiente acadêmico como razão diferente da instrumental, de enriquecimento do conceito de educação quando aliada à cultura, uma forma da autora desta pesquisa saciar o desejo de contar um pouco de suas raízes: a cultura caipira. A simbologia presente nesta manifestação, com suas danças, gestos, ritmos e cores faz parte de sua formação subjetiva.

A tradição do Batuque de Umbigada precisa ser continuamente recriada, para que valores e signos que podem servir como referência para uma comunidade sejam preservados. Reinterpretar conhecimentos de gerações anteriores pode contribuir com a possibilidade de pronúncias diversas e divergentes da univocidade hegemônica difundida, também por meio de pesquisas que relacionem as manifestações da cultura popular tradicional à educação.

O Batuque de Umbigada, pela importância que tem para uma parcela da população de Piracicaba, para a cultura local caipira, para a divulgação de uma história que não faz parte da narrativa oficial, aponta na direção da preservação da diversidade contra a padronização cultural, na construção de uma educação mais abrangente, para uma formação cultural integral.

Esta pesquisa pretende investigar o potencial formativo do Batuque de Umbigada, observando se há base teórica que permita afirmar sua capacidade de resistência cultural como expressão vinda do passado, aproximando-se do tema sob a perspectiva de sua tradição, tanto no que é mantido quanto no que é recriado.

Há nos rituais, costumes e símbolos da tradição do Batuque de Umbigada, conhecimentos recriados a cada nova geração. São parte da essência da manifestação e, por isso mesmo, a perpetuam. Porém, como é uma cultura dinâmica, dialoga com o tempo e o espaço em que existe e assim como neles interfere, é transformada e ressignificada ao longo de sua trajetória.

A relação entre economia e cultura é importante para a compreensão do objeto de estudo em questão. Portanto este trabalho tem como referencial teórico a produção de autores que podem ser considerados marxistas heterodoxos e que promovem o diálogo entre essas duas esferas. A partir de uma pergunta-chave busca-se compreender o todo do problema sugerido, observando os diversos aspectos e contradições que lhe são inerentes. Conceitos desenvolvidos por esses autores permitem a problematização, análise, entendimento e discussão sobre as possibilidades e limites do Batuque de Umbigada na educação.

Delimitado o problema, a primeira parte da pesquisa consiste no levantamento de textos que possam interessar ao tema. Após a seleção do material encontrado, tendo como critérios: autor, gênero literário, conteúdo temático e data da produção, conforme recomenda Antônio Joaquim Severino, é organizada uma bibliografia, “que tem por objetivo a descrição

e a classificação dos livros e documentos similares” (SEVERINO, 2007, p. 134). A fase seguinte é a chamada “exploração das fontes bibliográficas” e compreende uma triagem do material bibliográfico e posterior leitura analítica do conteúdo selecionado, que contribui para o desenvolvimento do raciocínio e elaboração do texto, fornecendo elementos para “reforçar, apoiar ou justificar as ideias pessoais” (SEVERINO, 2007, p.146) da autora.

Na abordagem sobre a cultura popular foram utilizados os conceitos desenvolvidos por Alberto Ikeda, Ecléa Bosi, Darcy Ribeiro, Rosa Nava e Renato Ortiz, Marcos Ayala, Maria Ignez Novais Ayala e Michel de Certeau, que problematizam a concepção de cultura popular e a relacionam com a cultura de massa, o *mass media*, e ação humana. Fredric Jameson, Lucien Goldmann e Nicolau Sevcenko refletem sobre os efeitos da cultura à serviço da economia no contexto da globalização. As concepções de Walter Benjamin sobre a perda da experiência, o empobrecimento e esvaziamento do sentido da cultura para o sujeito, a história e a arte como força transformadora, o conceito de memória, tradição e redenção respaldam a compreensão da sociedade em que o objeto de estudo está inserido, da mesma maneira que os conceitos e análises sobre a construção da narrativa histórica de Carlo Ginzburg e Jacques Le Goff. A indústria cultural foi discutida a partir do pensamento de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Os trabalhos de Paulo Freire fundamentam a abordagem da educação como um processo formativo abrangente e propõem uma pedagogia que se contraponha à ideologia dos opressores.

A pesquisa sobre as publicações acadêmicas relativas ao Batuque de Umbigada, processo que, para Severino (2007), faz parte da heurística (levantamento de documentos), coopera com o conhecimento de abordagens diferentes e possibilitam utilizar recortes relevantes para o trabalho.

A busca por documentos interessantes ao tema da pesquisa abrangeu o exame de produtos jornalísticos e conteúdo de redes sociais. Foram vistas as entrevistas, textos e imagens publicados no site Caempira¹, que aborda a cultura popular tradicional de Piracicaba, o documentário Bendito Batuque (2015), diversos vídeos disponibilizados no You Tube, dentre os quais destacam-se: No repique do Tambu - partes 1, 2 e 3 (2003) e postagens do Facebook, principalmente feitas nas páginas Batuque de Umbigada Capivari Piracicaba Tietê, e na timeline do batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos.

Com esse procedimento levantou-se as origens, as adaptações sofridas, histórias particulares que representam uma narrativa coletiva, as marcas do Batuque de Umbigada em

¹ Caempira é um site desenvolvido como trabalho de conclusão do curso de Jornalismo em 2015 em coautoria desta autora e Cristiano Aparecido Augusto Araújo. Está disponível em <https://caempira.wordpress.com>

Piracicaba. Os relatos e dados a respeito de mestres e participantes de grupos de Batuque de Umbigada, assim como pessoas atuantes no universo cultural de Piracicaba que trabalham na preservação e fomento desta manifestação popular tradicional, divulgados em vídeos, sites e documentários, somaram conhecimento ao estudo. A partir das performances, declarações e composições buscou-se interpretar o modo de ver o mundo das pessoas que fazem o Tambu acontecer, suas crenças, dificuldades, aspirações e vida cotidiana. No material estudado foram analisados o vocabulário, o vestuário, os gestos, entonação de voz e olhares. Procurou-se o não dito explicitamente, o que foi protegido ou guardado, mas que se revela em um riso, uma ironia, uma postura desafiadora ou em um poema.

A pesquisa e análise de entrevistas registradas em conteúdo jornalístico e documentários é relevante para se conhecer o contexto cultural em que o Batuque de Umbigada está inserido, que espaço ocupa neste cenário, como é proposto e visto pela população, quais os desafios encontrados para sua permanência efetiva na comunidade. A pertinência do uso deste material é salientada pelo fato de se encontrar pouco material bibliográfico a respeito do Batuque de Umbigada em Piracicaba.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro o Batuque de Umbigada é historicizado e apresentado no contexto de Piracicaba. São desenvolvidos ainda, conceitos importantes para a compreensão da pesquisa e o contraponto entre a práxis do Batuque de Umbigada e elementos que desafiam a continuidade da cultura tradicional.

O segundo capítulo apresenta uma discussão sobre a maneira de se construir a narrativa histórica, a importância da memória neste processo, a transmissão de valores, o caráter formativo e de resistência da prática do Batuque de Umbigada e a contraposição ao ethos capitalista identificada por meio de depoimentos e modas.

No terceiro capítulo são apontadas as possibilidades e limites de aprofundamento na ligação entre o que foi abordado nos capítulos anteriores e a educação, assim como as contradições percebidas na manifestação.

1 BATUQUE DE UMBIGADA: HERANÇA DA DIÁSPORA NEGRA

*“Se queres saber quem sou,
Se queres que te ensine o que sei,
Deixa um pouco de ser o que tu és
E esquece o que sabes”.*

(Tierno Bokar Salif)

Corpos suados reluzem e se contorcem obedecendo ao toque do tambor profano. O compasso incansável do instrumento parece enfeitiçar os negros que, em transe, remexem-se, jogam o corpo de maneira ritmada e lasciva. Seres tomados pela magia, nos olhos o fogo, na boca o riso escancarado, a alma saindo nas palavras que compõem o terrível rito. Uma mistura bamboleante de homens e mulheres que de quando em quando juntam seus umbigos, como que em uma explosão.

Os colonizadores europeus possivelmente descreveriam desta forma o Batuque de Umbigada, Tambu ou Caiumba, uma das manifestações culturais que acontecia nas senzalas quando música e dança eram no Brasil uma das formas de resistência cultural dos negros escravizados. Os pesquisadores André Paula Bueno, Maria Cristina Troncarelli e Paulo Dias contam que, desde o século XVI, cronistas e viajantes brancos usam expressões preconceituosas para descreverem os eventos dos negros utilizando tambores. “Sons monótonos, danças lascivas, ritos bárbaros eram alguns dos qualificativos utilizados por escritores e moralistas” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 79).

A partir do século XVI foram trazidas ao Brasil pelos negros escravizados de origem *bantu* diversas manifestações da cultura africana posteriormente incorporadas à cultura local, entre elas o Batuque de Umbigada. Os africanos trazidos ao Brasil colônia como escravos chegavam ao país despojados de qualquer referência material, contando apenas com o corpo e a memória para “reviver e reativar” sua identidade. Dançar ao som dos tambores era, então, uma forma de preservar seus costumes, valores e simbolismos.

As regiões africanas habitadas pelos *bantus* foram responsáveis pela presença de grande quantidade de negros escravizados no Brasil, portanto a sua cultura se faz presente em todo o território brasileiro hoje. Cada região brasileira possuía características diferentes (atividade econômica principal desenvolvida, geografia, formação da população). Assim, a cultura negra, interagindo com essas peculiaridades, forneceu elementos que contribuíram para a formação de culturas diversas, ainda que possuidoras de características comuns. “Mais

do que nenhuma região, o Sudeste é o lugar do Brasil onde o fundo cultural banto aparece com maior vigor e se desdobra em uma multiplicidade de formas” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 108).

A palavra *bantu* pode ser traduzida como povos e é um macro grupo étnico linguístico. Portanto, quando se diz que muitos dos negros trazidos ao Brasil como escravos eram de origem *bantu* é importante salientar que trata-se de pessoas de diferentes povos, que habitam hoje, principalmente, a região de Angola e Congo, com culturas diversas que compartilham uma matriz comum, o que lhes confere uma proximidade, uma certa conformidade na expressão cultural, mas não significa que possuam uma só cultura uniforme e comum a todos. Esta diversidade também deve ser levada em consideração quando se observa a formação da cultura brasileira.

Nas cidades do interior de São Paulo, o que se observa é a formação da cultura caipira. Resultante de dissonâncias e conflitos, abarca a diversidade dos povos que a constituem, revela a expressão de invasores, escravizados e nativos expropriados não em uma síntese uniforme, mas guardando as contradições em sua aparente harmonia. Na cultura tradicional do interior paulista estão acumulados símbolos mestiços, sincretismo religioso, a importância da proximidade entre as pessoas. Suas festas em comemoração aos santos são oportunidade para se constatar na aparente ingenuidade do caipira, a pronúncia do humano mais ligado à terra e a valores comunitários, ainda que imersos no capitalismo. O modo de ser caipira parece perder cada vez mais espaço, mas continua marcado em composições e coreografias da Moda de Viola, Cururu, Congada e Samba Rurais, reelaborados por parte da população organizada em grupos.

Apesar dos negros exercerem grande influência na cultura brasileira, desde o Brasil colônia os brancos estranhavam e reprimiam seus costumes, chamavam qualquer tipo de dança ou música de matriz africana de batuque, em uma postura sedimentada no desconhecimento e no preconceito. Perseguiam as manifestações culturais identificadas como coisas dos crioulos, por serem “licenciosas” e imorais, condenáveis aos olhos do poder hegemônico da época. O antropólogo José Jorge de Carvalho ressalta que a colonização brasileira não aconteceu apenas pela ação de brancos portugueses, “mas por meio de uma grande ligação com a Igreja Católica, que sempre criou uma forte tensão diante das expressões populares (CARVALHO, 2005, p. 35). Regidos por uma moral, que ratificava o tratamento desumano dispensado aos negros, desconheciam os códigos para decifrar as mensagens transmitidas por meio de suas manifestações. O batuqueiro Tiotone (Theotônio de Moura) lembra: “Nego dançava no mato. Escravo dançava no mato. [...] Africano, no mato,

furava esse pau com fogo² pra poder se divertir, escondido de sinhô, naquele tempo que existia escravidão” (MOURA, 2015, p. 20).

Os relatos dos participantes do Batuque de Umbigada mostram que, chamado de dança de terreiro, ele era feito na época da escravidão no ambiente da senzala, depois, com a abolição da escravatura, nas áreas rurais e com o passar do tempo nas periferias dos centros urbanos. “Em ambiente urbano, vai-se formando a partir, sobretudo, do século XIX uma população de negros libertos, escravos de ganho, mestiços e brancos pobres, a qual carrega os batuques também para as cidades e seus arrabaldes” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 80). Não podia ocupar um lugar privilegiado, era uma manifestação sempre mantida fora, por ser a expressão de parte da população pobre e colocada à margem da sociedade.

Hoje o Batuque de Umbigada acontece em clubes e espaços públicos, faz parte da vida das pessoas que se interessam pelas raízes negras ou caipiras, mas continua sendo prática do povo, entendido como parte da população oposta à elite. Paulo Dias, presidente da Associação Cultural Cachuera!³ afirma: “Estigmas da discriminação racial e da exclusão social ainda marcam o cotidiano das comunidades” (DIAS, 2015b, p.13) que mantém a tradição da Caiumba.

A intolerância enfrentada pelos grupos que organizam manifestações culturais de matriz africana pode ser notada quando se observa o percurso percorrido por algumas delas com características comuns. A umbigada era traço compartilhado por diversas danças tradicionais, fazia parte, por exemplo, da coreografia do Jongo. Como o contato entre os corpos do homem e da mulher era visto como pecaminoso, quem “umbigava” sofria discriminação, havia repressão contra esse tipo de dança. Como resultado da pressão exercida o Jongo deixou de contar com o contato dos umbigos, mantendo apenas sua insinuação. A professora Claudete de Sousa Nogueira relata que a umbigada aparecia ainda em outras danças de matriz africana, como tambor de crioula, lundu, pernada de coco, samba de roda e bumbo.

Em algumas dessas danças o choque de umbigos foi substituído pelos gestos, pelos chapéus, pelos lenços, pelos bumbos. No entanto, as características comuns, como os mitos, os símbolos, seus rituais e mistérios trazem essas danças para um mesmo campo: o das “danças de umbigada” (NOGUEIRA, 2009, p. 8).

² “Furar o pau com fogo” é uma referência ao modo como eram escavados os tambores na época da escravidão. Como não contavam com ferramentas, os negros escravizados usavam o fogo para cavar o tronco de uma árvore e fabricar o tambor.

³ A Associação Cultural Cachuera! é uma instituição paulistana que trabalha com a preservação e divulgação da cultura popular e tradicional brasileira.



Na Caiumba a umbigada permanece. A tradição se mantém reconfigurada em algumas cidades do interior paulista, tendo seus valores recontados por mestres e reapropriados pelas novas gerações. Ou, nas palavras do batuqueiro Bomba (Nelson Alves): “hoje em dia nós estamos continuando aqui, os mais velhos vão deixando para os mais novos e os mais novos vão seguindo em frente. Vamos ver se nós não deixamos parar essa tradição” (ALVES, N., 2015a, p. 21). Marcada pelos tambores, é na dança que se exprime sua característica peculiar: a celebração da fertilidade, do nascimento e da ligação do homem com a vida, por meio do encontro dos umbigos, conta Paula Junior (2015c).

De acordo com as memórias narradas pelos batuqueiros mais velhos, a dança hoje parece se assemelhar com a realizada pelos negros escravizados. Homens e mulheres se organizam em duas fileiras separadas, de frente uma para a outra. A coreografia começa com a subida dos homens levando a moda⁴ (os homens, cantando e dançando em fila, se aproximam da linha das mulheres). Depois que os homens voltam a seus lugares é a vez da descida das mulheres respondendo (do mesmo modo que os homens fizeram anteriormente, a fileira das mulheres, cantando os mesmos versos, se aproxima da fila dos homens e depois retornam a seus lugares). “A partir desse ponto, os batuqueiros sobem pra umbigar com as batuqueiras, ao mesmo tempo em que elas descem pra bater⁵ neles...” (DIAS, 2015a, p.40).

Entre as umbigadas homens e mulheres dançam. Alguns movimentos caracterizam o momento, como os giros femininos e o cair no chão dos homens. Nos depoimentos dos batuqueiros mais antigos são revelados o respeito à tradição e a preocupação em “fazer bonito”. O batuqueiro Domingos Arruda, o Rei Domingos, conta:

Aquelas batuqueiras desciam que desciam, com aquele vestidão comprido. A mulher chegava, vinha que vinha, vinha balanceando. Desde que a batuqueira saía de lá, eu ficava tirando uma linha⁶ dela daqui. A nega chegava balanceando e - pam! – batia em mim. Eu caía com os dois joelhos no chão; enquanto ela virava para um lado, eu levantava, virava uma roda e batia nela. Depois sentava no chão (ARRUDA, D., 2015a, p. 44).

Tradicionalmente as mulheres usavam saias rodadas e coloridas e os homens calça e camisa. Eram usadas as melhores roupas, as roupas “de festa”, uma vez que o Batuque de Umbigada acontecia em comemorações (de datas importantes, em festas de santos ou em homenagem à pessoas que faziam aniversário, se casavam ou eram batizadas) e nos finais de semana, como forma de lazer e diversão. “A gente ia no batuque no Clube Treze de Maio, em

⁴ Moda é a parte cantada da música, a letra organizada em versos.

⁵ Bater é o mesmo que umbigar, ou seja, encostar o umbigo no umbigo do parceiro.

⁶ Tirar uma linha: olhar para. “Uma troca de olhares entre batuqueiro e batuqueira já firma, de longe, a escolha dos parceiros para a próxima umbigada” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 44).

Piracicaba, e também faziam aqui em frente da minha casa. Naquele tempo tinha muito batuque ao ar livre, agora diminuiu bastante. Toda semana tinha batuque em frente à igreja matriz e nas usinas” (TOLEDO, 2015, p. 226), conta Dona Anecide Toledo.

O figurino utilizado sofreu influência europeia na época da escravidão. Obviamente as roupas das escravizadas não acompanhavam o requinte e o luxo dos vestidos das senhoras brancas, mas seguiam o mesmo padrão de saias longas, bastante diferente da vestimenta que usavam em sua terra de origem. Mestre Plínio (Antônio Manoel) relembra: “na minha mocidade, nego vinha no batuque de lenço no pescoço, calça bombacha e botas, com aquela pareiada pendurada na cintura... que era um facão, uma faca compridona: quando ele batia na dama, a faca balançava pra cá, quando voltava, a faca balançava pra lá” (MANOEL, 2015b, p. 25).

Hoje nas apresentações o grupo procura adotar um figurino mais próximo ao utilizado pelas gerações anteriores e é possível observar o colorido das roupas e o movimento das saias rodadas durante os giros das mulheres. Nas festas ou encontros dos grupos as roupas modernas como o jeans, tênis e camiseta são comuns (usados pelos mais jovens), mas ainda prevalece o uso de saias pelas mulheres, mesmo que mais curtas ou menos rodadas e o uso de calça social e camisa pelos homens.

Como o figurino utilizado, os instrumentos preservam costumes antigos. Quatro instrumentos são usados pelos batuqueiros: tambu, quinjengue, matraca e guaiá, todos feitos artesanalmente, como ensina a tradição, porém agora construídos com as ferramentas disponíveis, que facilitam o trabalho.

Era muito sacrifício pra fazer um tambu. Colocava o tronco em pé, punha fogo de um lado... com álcool, querosene, acendia o fogo, e o fogo comendo a madeira. O fogo ia comendo, nego ia raspando o carvão que ficava com a enxó, e ateava fogo de novo, até furar o pau de ponta a ponta. Demorava bem tempo, viu, tempo que não tinha ferramenta adequada que nem tem hoje. Antigamente era mais dificultoso pra fazer tambu, mas assim mesmo, faziam (CAXIAS, 2015e, p. 68 – 70).

Depois de preparar o tronco, vinha o trabalho com o couro:

Depois a gente encourava. A gente encoura o tambu com o couro da lonca⁷ do burro, que é mais resistente do que o couro do boi, que pode furar. O couro da lonca não fura logo, é grosso e dá uma boa sonoridade. [...] Antigamente a gente furava a volta inteira da madeira da frente com o tambu com um ferro na grossura de um dedo, depois fazia as cravilhas de madeira e punha ali pra prender o couro (ARRUDA, D., 2015e, p. 69).

⁷ Rei Domingos, quando usa a palavra lonca, se refere à parte do couro dos flancos do animal, o couro que fica na parte lateral, desde a base do pescoço até suas ancas.

Poucos artesãos se propõem ao desafio de fazer um tambu, conforme descrito por Romário (Caxias) e Rei Domingos (Arruda), escavados com o fogo e com as cravilhas de madeira para fixar o couro, como uma oportunidade de reviver experiências ancestrais. Porém, a memória dos batuqueiros revela que transformações na maneira de fazer o tambu também compõem a tradição, não são novidade no grupo. Romário e Rei Domingos contam do uso de álcool e querosene, enquanto Bomba diz que nos tempos dos escravos era usada a brasa para cavar o tambu: “Os antigos pegavam com brasa e iam queimando a madeira, porque não tinha os preparos como hoje em dia tem; só ia fazendo o oco nele com a brasa depois colocava couro de burro, de boi” (ALVES, N., 2015a, p. 21). Assim como o uso de combustíveis para facilitar o trabalho foi incorporado à maneira de se construir o instrumento, hoje os pregos substituem as cravilhas de madeira. Usar recursos que novas tecnologias proporcionam às gerações mais novas pode não significar ir contra a tradição.

Cavado com brasa, fogo ou ferramentas contemporâneas, o tambu é um tambor grande e bastante pesado, esculpido em um tronco de árvore escavado e com couro animal fixado por pregos ou cravilhas. Nas palavras do batuqueiro Bomba: “o tambu entra pra fazer a marcação na dança, dar o compasso nas modas, pegar o ritmo. Ele é montado a cavalo pelo tocador” (ALVES, N., 2015b. p. 54). O quinjengue é um tambor menor, também feito a partir de um tronco de árvore escavado, lembra o formato de um cálice e acompanha o tambu. “O quinjengue é tocado em cima do tambu, preso aqui na perna. Precisa ter um bom físico para aguentar tocar. O quinjengue conversa com o tambu” (ARRUDA, D., 2015d, p. 56). O instrumento segura a base rítmica para o tambu improvisar e, bem tocado, emite diferentes notas musicais. A matraca é composta por dois pedaços de madeira que são batidos no corpo do tambu. “Conforme o tambu dá a entrada para o quinjengue e a matraca eles têm que sair juntos fazendo o enchimento, aqui na retaguarda do tambu.[...] Nós fazemos tudo conjugado” (ALVES, N., 2015b. p. 54). Esses três instrumentos são a percussão do Batuque de Umbigada. O tambu e o quinjengue são afinados no calor do fogo, pois como seu couro é preso por pregos ou cravilhas, precisa ser esticado para alcançar afinação. “Quando o tambor já está quente, tem que passar um pouco de pinga no couro dele, que já é tradição antiga” (ALVES, W., 2015a, p. 52). O batuqueiro Edmur Luiz Pinheiro explica a função do “Chapéu Velho”⁸ no couro dos tambores: “colocando a pinga no couro do tambor, o que acontece? Na fogueira, ele vai esticar mais um pouquinho, e vai dar um som melhor” (PINHEIRO, 2015, p. 3).

⁸ Chapéu Velho é uma antiga marca de cachaça que tornou-se sinônimo da bebida entre os batuqueiros.

O guaiá é uma espécie de chocalho com cabo, geralmente feito de lata em forma de duplo cone. Se feito com cabaça lembra muito os maracás indígenas. O instrumento marca o compasso para a dança e o canto da moda e é comumente tocado pelos batuqueiros enquanto dançam. "O guaiá puxa a música. Eu quase não posso cantar moda sem o meu guaiá" (ARRUDA, D., 2015b, p. 60).

A manifestação cultural carrega em sua maior parte as características negras, mesmo tendo incorporado elementos europeus e indígenas. É realizada nos quintais das casas, sítios, barracões ou espaços públicos. "Hoje, com sua maior divulgação a música e a dança dos festejos de terreiro também estão sendo produzidas em palcos e teatros, em festivais, unidades do Sesc⁹, escolas e universidades" (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 78). Tradicionalmente eram organizadas unicamente pelas comunidades negras e envolviam somente as pessoas desses grupos, que se reuniam nas festas religiosas, datas comemorativas ou em homenagem a alguém (casamentos, aniversários, batizados). É o que conta o batuqueiro Wilson Arruda Alves, o Tô:

Naqueles tempos não tinha pedido, a turma fazia o batuque por conta, eles pegavam união ali, entre eles mesmos: vamos fazer o 13 de maio? No dia da libertação dos escravos era tradição eles fazerem o batuque, e também no fim do ano. No meio do ano, tinha casamento, e todo casamento tinha batuque. Quando era aniversário de alguém, aí fazia um batuque em homenagem a essa pessoa (ALVES, W., 2015b, p. 22).

Apesar de acontecer também nas festas em comemoração aos santos católicos, o Tambu não pode ser vinculado a uma religião. Contudo existe um campo de espiritualidade ligado ao universo da cosmovisão africana *bantu* que nele é presente o tempo todo. Nesta perspectiva, a ênfase está no indivíduo tratado como sujeito, representado pelo seu valor como humano. Competição ou rivalidade não são valorizadas em sua dinâmica. Homem, mulher, idoso e criança são vistos como complementares e respeitados em suas particularidades, dentro de uma ideia integradora. Claudete Nogueira diz: "no batuque de umbigada, os mestres, ou seja, os mais velhos, dispõem de autoridade perante o grupo, têm o papel de transmitir os saberes dos antepassados por meio da oralidade e da dança", (NOGUEIRA, 2013, p. 60).

Paula Junior (2015d) faz uma correlação de aspectos africanos e brasileiros e identifica que nas culturas *bantu*, que dão base para as culturas afro-brasileiras, entre elas o Batuque de Umbigada, o umbigo é considerado a primeira boca, é um canal que tem uma

⁹ Sesc é a sigla para Serviço Social do Comércio, uma instituição privada com missão comunitária, que por meio de atividades culturais e esportivas pretende o bem-estar social.

ligação física e espiritual de alimentação com o cosmos, um centro de energia. Quando homem e mulher tocam os umbigos há a complementação entre duas energias, celebra-se o princípio gerador da vida. Não se trata de um viés pornográfico, que muitas vezes foi a conotação conferida à dança pelo europeu, devido ao contato corporal e que colaborou para sua marginalização. Como enfatiza o batuqueiro Romário, trata-se de uma dança “respeitosa”. “Quem está dentro não tem malícia; maliciosos são os que estão de fora olhando. É só participar uma vez para ver que não tem malícia nenhuma na dança da umbigada”. (CAXIAS, 2015b, p. 42). A fala de Romário traduz a visão de quem participa do ritual. Para quem observa de fora a dança pode conter certa sensualidade, porém, no grupo o contato entre os umbigos é mais um passo da coreografia, ainda que carregue um sentido mais abrangente sobre a ligação humana com o universo.

Trata-se uma concepção ampla de organização do universo. O universo só se organiza, só se recria e o caos só se torna o cosmos quando as energias masculina e feminina se complementam. Os princípios que geram a vida em sua plenitude física, espiritual e emocional se equilibram por meio da organização em que os campos masculino e feminino são integrados em condições de igualdade, de possibilidade de ação conjunta.

O princípio da sexualidade faz parte do Batuque de Umbigada, tratado não como pornográfico, mas como complementação. A sexualidade entre homem e mulher é vista como o ápice de um encontro, celebrado em várias outras esferas, não somente a corporal. Se o umbigo é a primeira boca, o primeiro canal para alimentação, só se pode existir no ventre materno a partir dele, portanto o princípio de existência só pode se dar a partir desse encontro.

O ato de umbigar nas tradições bantas é uma forma de manter vivo o sentido da existência em sintonia com o todo, com a natureza. Além de promover a alimentação permanente com aquilo que está na ancestralidade, o segredo, o mistério que somente pode ser vivido e celebrado por quem está devidamente alimentado (PAULA JUNIOR, 2015c, p. 44).

A manifestação possui uma dimensão de espetáculo, mas sua estética guarda uma série de valores éticos, simbólicos, estruturais, de representação que são típicos da cultura *bantu*. Mesmo nos instrumentos utilizados está presente a simbologia do diálogo com a ancestralidade, o respeito a quem ensina, o valor conferido à criança. O som do tambor grave, o solista no Batuque de Umbigada, é o tambu. “Ele representa toda uma ancestralidade, cuja força maior é determinada pela figura da mulher. O tambu é a voz da mãe. É a mãe a primeira educadora. O quinjengue é o pai, o homem que fala e a matraca é a criança que repete” (PAULA JUNIOR, 2015b).

Tocando o tambu, compondo modas e “umbigando”, os negros escravizados defenderam sua identidade como sujeitos. Apesar de comercializados, tratados literalmente como coisas, oprimidos, tendo sua humanidade negada, conseguiram preservar seus valores, enxergarem-se como pessoas integrais, emersas do sistema que as aprisionava. A partir da compreensão do Batuque de Umbigada como uma possibilidade de expressão e resistência é possível dialogar com o pensamento de Paulo Freire quando afirma: “os oprimidos, nos vários momentos de sua libertação, precisam reconhecer-se como homens, na sua vocação ontológica e histórica de Ser Mais” (FREIRE, 1983, p. 57).

No contexto atual, as pessoas envolvidas com a tradição do Batuque de Umbigada não possuem um perfil único. A classe média interessa-se cada vez mais por essa manifestação cultural com potencial para incentivar a vocação para a humanização do indivíduo, na medida em que nesta dança ele é visto como sujeito. Nas festas e comemorações em que acontece o Tambu é comum a presença de estudantes universitários e membros de grupos ativistas, profissionais liberais e professores, mas o que predomina ainda é a comunidade negra e pobre. Pessoas que na sociedade não têm suas necessidades, desejos ou projetos considerados. Praticando o Batuque de Umbigada, essas pessoas têm oportunidade de estreitar laços com o grupo, fortalecendo sua coesão. É uma possibilidade para a “soma de forças mais que necessária para fazer frente a um pensamento de fundo colonial que historicamente se reproduz entre elites econômicas e políticas brasileiras, naturalizando a exclusão social do negro” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 78). Como elemento formador da cultura caipira, se amplia o contraponto à exclusão do negro, que passa a se estender também sobre o pobre, o explorado, o que tem seu direito negado.

Ainda hoje, as letras do Batuque de Umbigada refletem a perseguição, o cerceamento, a ameaça constante de prisão. Muitas vezes de maneira jocosa, como em um verso que diz: “não vou ao samba com você porque a polícia está querendo me prender”. Marcados nas composições estão detalhes da vida escrava, rememoradas em frases que contam que o negro comia no cocho, por exemplo. Mas cantados estão também a força, a luta, a crença do negro em sua humanidade negada, a beleza da mulher, o amor à natureza, o valor da criança, o respeito aos ancestrais, a alegria da batucada, o privilégio da celebração da vida na dança.

São duas coisas nesse mundo

Que eu não troco por nenhum

Ai, o guaiá da cinta larga, gente

E o marvado do tambu (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 186).

Como outras manifestações populares e artísticas, o Batuque de Umbigada está inserido em um contexto em que é constantemente desafiado pela lógica mercantilista e a ideologia dominante. Para compreender o papel desta manifestação cultural na formação do sujeito é necessário vislumbrar o panorama do qual faz parte.

1.1 O Tambu em Piracicaba

As manifestações da cultura tradicional, entendidas como fenômeno cultural, como expressões vindas do passado que se perpetuam preservadas e recriadas, fazem referência à identidade de uma comunidade. O Batuque de Umbigada, objeto deste estudo, é uma manifestação da cultura popular tradicional de Piracicaba, elemento significativo na composição da identidade de parte da população da cidade, envolvida com sua tradição.

Piracicaba é uma cidade com população estimada em 394.419 pessoas, segundo dados do IBGE (2016). Fundado oficialmente em 1767, o povoado nasceu com a finalidade de ser ponto de apoio das embarcações que passavam pelo rio Tietê, a 90 km de distância. O desenvolvimento da cidade, ao longo dos séculos XIX e XX, se deu pela vinda de pessoas de diversas origens étnicas, regionais e culturais, numa mistura de mestiços, negros, índios e imigrantes europeus.

A cultura popular tradicional de Piracicaba é a caipira, muito ligada ao mundo rural e à religiosidade, fruto da confluência cultural de sua origem. Hoje se identificam na cidade: Cururu, Samba de Lenço, Batuque de Umbigada, Festa do Divino, Viola Caipira, e a Contação de Causos. Outras manifestações desapareceram, como a Congada de São Benedito, o Caiapó e a Catira.

Algumas manifestações culturais foram trazidas para Piracicaba e incorporadas pela população, como o Carnaval de rua, o Maracatu do Baque Virado e festas como a das Nações, dos Mineiros e a Japonesa. Porém, apesar de serem populares, não podem ser consideradas, no momento, tradições piracicabanas, não havendo na cidade a transmissão de seus valores e costumes de geração em geração.

Cecílio Elias Netto (2015), que se dedica à preservação da memória e difusão da história de Piracicaba, observa que o piracicabano se orgulha do rio que corta a cidade e que trouxe para ela a multiplicidade de costumes, rituais e crenças formando um colorido panorama cultural. Beirando o rio estão construções e espaços culturais que marcam a história do município e servem de palco para atividades artísticas e expressões da cultura popular.

Elias Netto (2015) acredita que o interesse pela cultura popular tradicional que parte dos piracicabanos nutre pode ser explicado pela relação estreita que mantém com o rio Piracicaba. O município nasceu e se desenvolveu a partir desse rio que hoje compõe a paisagem urbana e parece alimentar o espírito de quem por ali vive. “É como se o rio imantasse. Nossa alma está ligada ao rio. Quando o rio está na seca nós estamos lá pra baixo, quando o rio sobe muda o humor da cidade” (ELIAS NETTO, 2015). O rio Piracicaba representa o elo entre as pessoas imersas nas obrigações e lógica moderna capitalista e o universo mítico da cultura caipira.

Apesar de ser um município paulista bastante desenvolvido e oferecer a seus moradores opções de entretenimento, lazer e cultura que carregam configuração e valores mercantilistas, nele algumas manifestações populares tradicionais mantêm-se vivas, são recriadas e entregues de uma geração à outra por meio de mestres.

Nicolau Sevcenko (2001) analisa a cultura popular tradicional no contexto atual. Para o autor, as manifestações da cultura popular subsistem representadas por elementos escassos e que foram “selecionados e incorporados pela indústria do entretenimento” (SEVCENKO, 2001, p. 79). Apropriados e adaptados ao interesse econômico, esses elementos subsistentes cumpririam a função de paliativo para o vazio emocional, a falta de sentido gerado pela rotina mecânica que se vive, o tédio causado pelas experiências mediadas pela tecnologia, que criam realidades virtuais aumentadas, hiperbólicas e juntamente com toda essa superação de limites de espaço e tempo gestam a necessidade de emoções cada vez mais poderosas no indivíduo. A cultura popular tradicional então seria o excêntrico, que prende a atenção pela estranheza e é exibida em apresentações que cultuam a aparência, a forma, sem qualquer interesse pela simbologia ou valores representados. “Tudo calculado, compactado e servido ao custo de um tostão” (SEVCENKO, 2001, p. 79).

Olhando para a dinâmica econômica e social do município, temos a impressão de que o pensamento de Sevcenko a retrata com exatidão, pois parte da população piracicabana vê na cultura caipira apenas o exótico com potencial para o espetáculo. Porém, ao se observar o panorama cultural da cidade percebe-se que sobrevivem em Piracicaba manifestações da cultura tradicional caipira, que, mesmo revelando a face de espetáculo, preservam a dimensão de valores e simbolismos em seus rituais. Preocupam-se com a reconstrução dos conhecimentos e costumes do grupo de que fazem parte, mantendo vivos os elementos culturais que são continuamente ressignificados ao longo do tempo. Assim reelaboram a sabedoria de seus antepassados, que continua significativa para as novas gerações.

Antonio Teixeira de Macedo Neto (2015), doutor em Ciências da Comunicação, afirma que os sociólogos e pesquisadores diziam que a cultura tradicional desapareceria porque industrialização e urbanização não se compatibilizavam com cultura tradicional. Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala (1995) contam que ideia de que o meio rural é mais propício para o folclore e que a modernização do país iria acabar com as tradições populares foi causa de um maior empenho pelos folcloristas em registrá-las a partir dos anos trinta e, principalmente nos anos cinquenta. “O que nós estamos vendo é que, decorridos setenta anos, isso não se configura” (MACEDO NETO, 2015), contrariando a noção de que a sabedoria popular é algo cristalizado e estático, que interessa aos conservadores. “As práticas culturais populares, na verdade, se modificam, juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isso implique necessariamente sua extinção” (AYALA; AYALA, 1995, p. 20).

A atuação de pessoas envolvidas com o Batuque de Umbigada em Piracicaba é exemplo da afirmação de Macedo. A manifestação carrega as raízes da formação da cidade, sendo importante elemento da cultura negra que compõe o panorama cultural caipira. Desta maneira é referência para um setor da sociedade piracicabana, que abrange várias categorias. Pode fornecer parâmetros não só para quem pratica a dança e participa de seu processo de transmissão, mas também para os moradores que cultivam o lado tradicional da cidade e se interessam por sua valorização. Deste ponto em diante sempre que mencionado o impacto do Batuque de Umbigada em relação à sociedade, é a este grupo de pessoas que se está referindo.

Como outras culturas baseadas na tradição oral, o Batuque de Umbigada depende de seus mestres na difusão de seus valores e conhecimentos. Sem os mais velhos para ensinar e os mais novos para aprender a corrente é rompida e a transmissão não acontece.

O Tambu era praticado em todo oeste paulista. Bueno, Troncarelli e Dias (2015) apresentam um mapa comparativo entre a presença desta tradição no passado e na atualidade. Observando o mapa constata-se que a dança acontecia em vinte e quatro cidades: Barueri, Botucatu, Campinas, Capivari, Cerquilha, Conchas, Garça, Indaiatuba, Itapevi, Itatinga, Itu, Jundiaí, Laranjal Paulista, Limeira, Piracicaba, Porto Feliz, Rio Claro, Rio das Pedras, Santa Branca, São Paulo, São Pedro, Sorocaba, Tatuí e Tietê. Atualmente, entre as vinte e quatro cidades citadas, apenas em seis o Batuque de Umbigada se mantém como tradição: Barueri, Capivari, Piracicaba, Rio Claro, São Paulo e Tietê.

Em Piracicaba o Tambu chega com os negros escravizados trazidos para trabalhar na lavoura da cana e nos engenhos de açúcar. A expansão da produção de cana, a partir da segunda metade do século XVIII, configura o local, que na época era apenas uma vila, como

uma importante área açucareira. Seguindo a mesma trajetória de outras expressões culturais em todo o país, com a abolição da escravidão o Batuque de Umbigada passa a ser uma prática das áreas rurais e periferia da cidade.

Trazida pelos que não tinham direito algum, pois eram propriedade de seus senhores, a dança acompanha a luta dos negros contra a escravidão e, depois, na batalha cotidiana por moradia e trabalho. Na visão de parte dos abolicionistas, “o problema da escravidão se resolvia com o fim do cativo e sua tarefa resumia-se a este ato” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 171). Não houve qualquer movimento ou lei que incorporasse os negros libertos no mercado de trabalho ou os incluíssem na sociedade. Dessa forma, mesmo liberto, o negro continuou à margem, lutando por sua sobrevivência e constituindo a classe pobre da população. São essas pessoas que, buscando espaço para existir em uma sociedade estratificada e preconceituosa, mantiveram o Batuque de Umbigada como tradição popular em Piracicaba.

Assim como os negros libertos, seus descendentes são oprimidos e lutam contra a discriminação e o descaso, inclusive nos ambientes de trabalho. Muitos nasceram em áreas rurais. Alguns continuaram no trabalho da terra, outros vieram para a cidade, a maioria morando na periferia e desempenhando funções rejeitadas por quem não precisava se sujeitar a trabalhos pesados, que exigem grande esforço físico. Rei Domingos conta:

Nasci em 1892. Em 1901 entrei no primário, pra saber ler e escrever. Eu morava com minha mãe e meu padrasto numa casinha velha de madeira. Minha avó chamava-se Celestina e meu avô Florêncio, eles foram escravos. Ela nasceu aqui no Brasil, mas as minhas bisavós eram da África. [...] Quando eu era menino eu falava uma língua africana com eles. Nós todos falávamos esta língua, mas depois esqueci tudo. Naquele tempo eu não cuidava dessas coisas, precisava trabalhar e tratar dos filhos. (ARRUDA, D., 2015f, p. 217).

Como Rei Domingos, outros batuqueiros tiveram poucas oportunidades para estudar, o tempo era insuficiente para atividades que não fossem o trabalho para o sustento da família, mas continuaram a colocar em prática os saberes herdados de seus ancestrais escravizados, recompondo o Tambu de acordo com suas necessidades e limites. “O batuque era sempre no céu aberto, não era dentro de casa. Nós fazíamos batuque pra sitiada toda aí...” (CAXIAS, 2015a, p. 21), lembra Romário.

Com o tempo, porém, a dança perdeu espaço e o número de praticantes foi diminuindo gradativamente. A prática do Tambu foi sucumbindo pela interferência da igreja, que considerava o contato dos corpos algo pecaminoso e devido à perseguição policial, pois o

batuque era visto como “coisa de vagabundo”. Nesse cenário a expressão cultural foi empurrada para as áreas rurais e para a periferia da cidade.

Tinha que ter alvará, sem alvará não poderia ter batuque. Antigamente não era na prefeitura, tinha que ir à delegacia para tirar o alvará para ter o batuque, quando batuque era na cidade. Quando era no sítio não, no sítio era a ‘lá vonté’, mas tinha que tirar alvará para tocar na cidade (CAXIAS, 2015c, p. 178-9).

No final dos anos cinquenta constatou-se uma diminuição muito grande no número de participantes do Tambu. Se dançava cada vez menos, as festas só aconteciam em datas oficiais (Festa de São Benedito em Tietê, o Treze de Maio em Piracicaba e o Sábado de Aleluia em Capivari), aos poucos estavam deixando de fazer parte das comemorações de aniversários, casamentos e batizados. Os próprios batuqueiros, percebendo que a manifestação já não acontecia em várias cidades da região e preocupados com a diminuição dos encontros em que se “umbigava”, organizaram um grupo que reunia as comunidades de Capivari, Piracicaba e Tietê. O batuqueiro Herculano de Moura Marçal explica: “não se tem mais em Tietê, não se tem em Capivari, não se tem em Piracicaba, então reuniu esses três lugares para ver se dá um, um batalhão, um grupo de batuque” (MARÇAL, 2015b, p. 22). Esta estratégia garantiu a continuidade da transmissão dos valores e simbolismos do Batuque de Umbigada, pelo menos nas três cidades envolvidas. “[...] a reorganização do batuque, que teve como referência para o grupo a união das cidades (Piracicaba, Tietê e Capivari) como um único grupo, representa, acima de tudo, a maneira possível de se estabelecer publicamente em uma nova realidade” (NOGUEIRA, 2009, p. 79).

A formação do grupo de Batuque de Umbigada com pessoas de Capivari, Piracicaba e Tietê fortaleceu o movimento de preservação da dança entre a comunidade negra. Porém, na década de noventa um novo desafio surgiu: os mestres estavam envelhecendo, o grupo precisava de pessoas mais jovens envolvidas a fim de aprenderem e se tornarem mestres e poderem, então, transmitir os saberes para as crianças. Partindo dessa constatação, em 1996 teve início um movimento que, em Piracicaba, contou com o protagonismo de Antonio Filogenio de Paula Junior e do educador e batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos. Chamados de novos batuqueiros, os participantes desse movimento trabalham ainda hoje no sentido de ampliar o espaço de atuação e divulgação do Batuque de Umbigada na cidade, sem deixar que os conceitos fundamentais transmitidos sejam perdidos ou desfigurados. “Nossa prioridade é preservar e registrar nossa história. O batuque está vivo, passou por momentos próximos a praticamente se extinguir, mas a gente tem a preocupação de criar mecanismos de preservação dessa sabedoria” (PAULA JUNIOR, 2015d, p. 258).

Gradativamente algumas mudanças foram implantadas na prática do Tambu, como a inclusão das crianças na dança (antes a participação das crianças não era permitida, só podiam ficar observando, de fora). Atividades como oficinas, vivências, ensaios em espaços públicos, debates e encontros organizados nas comunidades ou em parceria com instituições culturais privadas e o poder público constroem uma ponte entre os mais jovens e os mestres.

As ações para fomentar a prática do Batuque de Umbigada reavivou a dança entre as famílias e grupos que já participaram, conquistando a adesão dos mais jovens e despertou o interesse dos paulistanos, que passaram a frequentar os encontros de batuqueiros no interior. “A presença de paulistanos jovens e de todas as cores prestigiando o batuque nas três cidades acaba atraindo a atenção de um público local” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 249). Dessa convivência nascem também novos compositores e a retomada da construção dos tambores artesanais. O aumento da visibilidade do Tambu na sociedade piracicabana promove uma renovação de pessoas no grupo. Netos dos mestres mais antigos participam e dão sinais de que darão continuidade à tradição. Há ainda a inclusão de pessoas de fora da comunidade, que se identificam com os valores vivenciados e fazem parte do público que prestigia as festas e apresentações, inclusive dançando junto aos membros das comunidades.

O interesse individual de parte da população de Piracicaba por manifestações da cultura popular foi seguido por instituições que voltaram seu olhar para as tradições da cidade.

A popularidade faz crescer a procura do batuque e seus protagonistas para participarem de projetos elaborados por diferentes agentes na área da educação e da cultura, realizados em Sescs, escolas e outros locais e subvencionados, ainda que timidamente, por editais e prêmios públicos (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.252).

A atuação dos batuqueiros na década de cinquenta, assim como as ações dos novos batuqueiros a partir de 1990, assegurou e ampliou a prática do Tambu em Piracicaba. O apoio de instituições e centros de cultura é importante, mas o que sustenta a tradição é ainda a participação da comunidade, que trabalha pela valorização e reconhecimento de seus costumes e forma de entender o mundo. Pessoas ligadas à terra, como o Sr. Pedro Soledade, que alimenta o batuque rural promovendo uma grande festa em comemoração a São João em seu sítio; mestres já idosos que se dispõem a ensinar; indivíduos que se dedicam para que todos sintam-se acolhidos; crianças curiosas em relação à história de seus ancestrais; homens e mulheres que depois de se graduarem colocam suas habilidades e conhecimentos à serviço do grupo em que cresceram. São essas pessoas, que em um trabalho coletivo realizam projetos como a Casa de Batuque Fogo Verde, a Casa de Batuqueiros, o trabalho educativo na Vila África e o Centro de Documentação de Cultura e Política Negra de Piracicaba. O educador e

batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos participa ativamente destes projetos e diz: “o que a gente busca realmente é revitalizar a cultura tradicional através de uma linguagem contemporânea” (BASTOS, 2015, p. 263). São pessoas comuns, que fazem parte da dinâmica econômica e social de Piracicaba - trabalham, estudam, namoram, pegam ônibus, pagam aluguel. Entretanto, o batuqueiro tem a possibilidade de experimentar a convivência em um grupo que possui valores diferentes dos defendidos pelo sistema capitalista. O grupo de Batuque de Umbigada pode ser espaço para a expressão do indivíduo, para uma práxis contrastante com o cotidiano de trabalho e convívio social a que se é submetido em que o valor da pessoa é medido pelo seu potencial de consumo. Os batuqueiros dançam, cantam, compõem, batucam e celebram a vida como sujeitos, dando umbigadas.

1.2 Cultura: espaço de reprodução ou transformação?

O verbo latino *colere*, que pode ser traduzido como cultivar as plantas, dá origem à palavra cultura. Da gênese da palavra permanece o sentido de cultivo, mesmo que não mais associado somente a práticas agrícolas. Quando usa-se a expressão cultura pode-se estar tratando de diversos pontos, mas todos ligados à ideia de cultivar ou criar. É possível, assim, associar cultura ao cultivo de conhecimentos técnicos, conteúdos escolares, artes, meios de comunicação, cerimônias, crenças, modos de vida, idiomas, civilizações, resumindo: a tudo o que caracteriza o humano, os aspectos sociais e relativos ao conhecimento. Para sociólogo Danilo Santos de Miranda “cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação ou então de grupos no interior de uma sociedade” (SANTOS, 2006, p. 24), um conceito bastante genérico.

A cultura é produzida pelo humano, por sua ação coletiva no mundo. Não é um fenômeno da natureza, pode ser considerada uma construção, que ao longo do tempo e nos diversos espaços se refaz continuamente, também mediante a ação humana. Desta forma não é possível discutir cultura desligada das relações de poder existentes na sociedade ou entre sociedades. Como afirma Carlos Nelson Coutinho (2000), a cultura desempenha um papel na reprodução ou transformação da sociedade.

A relação dialética que caracteriza a cultura como criadora e criatura revela seu potencial como espaço de transformações. A ação do humano sobre a cultura não promove mudanças somente no ambiente ou na produção de bens culturais e conhecimento. À medida que interage, também o sujeito se transforma, se constrói

Jameson (2001) afirma que “dizer produção de cultura equivale a dizer produção da vida cotidiana” (JAMESON, 2001, p. 60). Neste sentido, se aproxima da concepção de Freire que não separa a educação da cultura. Pelo contrário, parte da cultura, da experiência, do saber fazer do indivíduo ou grupo para o aprendizado de novos conhecimentos. Freire (1979) considera as técnicas e procedimentos do agricultor, por exemplo, manifestações culturais. Enxergando o homem como um ser do “querer fazer”, o coloca numa posição de constante produtor de cultura, ainda que exista a alienação cultural na sociedade brasileira.

Levando a discussão para o panorama do mundo globalizado, Jameson (2001) observa que o centro de decisões econômicas ou culturais está externo às sociedades. Importa-se tecnologia, modelos e ideias, não só produtos manufaturados. Para Freire (1979) a sociedade torna-se dessa maneira “seres para o outro”, comprometendo a autenticidade do seu “ser”. Ao se adquirir técnicas e produtos desenvolvidos em outro contexto se introduz em um cotidiano diverso também a maneira diferente de fazer, de elaborar, de pensar, de perceber e reagir ao mundo. “Não há técnicas neutras que possam ser transplantadas de um contexto a outro” (FREIRE, 1979, p. 12).

Ainda na análise realizada por Jameson (2001), o autor defende que cultura e economia não são mais esferas distintas, nem mesmo há a integração entre os dois setores. O que se verifica hoje é a cultura colonizada pela economia, que se expande e absorve os demais níveis da sociedade. Conforme Maria Elisa Cevasco “a cultura não é mais um domínio onde negamos os efeitos ou nos refugiamos do capital, mas é sua mais evidente expressão” (CEVASCO, 2001, p. 09).

O reconhecimento da subsunção da cultura pela economia empreendido por Jameson corrobora com a noção de que cultura não se cria de maneira espontânea, mas condicionada pelas soluções de problemas econômicos e políticos.

A compreensão da política e da história como aspectos centrais da cultura de um povo são destacados também por Renato Ortiz (2006). Para ele, por ser um fenômeno da linguagem, a cultura só existe enquanto interpretação e está subordinada aos grupos que detêm o poder dentro da estrutura da sociedade para dar sentido ao que é colocado historicamente. “Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica” (ORTIZ, 2006, p. 142).

Como esta pesquisa tem como objeto uma manifestação cultural de matriz africana é pertinente que se insira no debate como, no processo de construção da cultura nacional brasileira, a importância do negro foi diminuída e as contradições raciais apaziguadas. Ortiz fala sobre o papel dos intelectuais na construção simbólica. Ao se olhar para a maneira que se

buscou uma cultura que fornecesse uma identidade nacional para o povo brasileiro, transparece a postura dos intelectuais e sua influência no desenrolar da questão.

Segundo Ayala e Ayala (1995) os artigos de Celso de Magalhães são considerados os primeiros estudos brasileiros sobre cultura popular. Publicados em 1873, precederam a publicação de cinco cartas de José de Alencar à Joaquim Serra que abordavam o tema e que foram reunidas em um livro por Manuel Esteves e M. Cavalcanti Proença, em 1875. Magalhães e Alencar buscavam contrapor características específicas da poesia popular às influências da literatura portuguesa. Influenciados pelo evolucionismo, positivismo e difusionismo os trabalhos são marcados pelo “procedimento de organizar coleções, compará-las com as de outros locais e interpretar o material reunido segundo uma preocupação de estabelecer origens e captar marcas raciais ou étnicas, frequentemente com base em teorias apriorísticas” (AYALA; AYALA, 1995, P. 16).

No processo de definição de uma cultura brasileira por autores do século XIX, que diferenciassse o país de sua metrópole colonizadora, fica patente o viés preconceituoso, que reflete a “supremacia racial do mundo branco” (ORTIZ, 2006, p. 20) e coloca o mestiço como resultado do “cruzamento entre raças desiguais”, que encerra “os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica” (ORTIZ, 2006, p. 21). O ideal nacional perseguido pela elite da época era o branqueamento da sociedade brasileira, entendido como um processo de evolução social em que seriam eliminados os “estigmas das raças inferiores” (ORTIZ, 2006, p.21).

A cultura brasileira, assim como a história do país, é feita da mistura de povos distintos que não se deu de maneira poética ou pacífica. Pelo contrário, compõe uma narrativa que já se inicia com uma relação desigual entre o branco colonizador, o negro escravizado e o indígena expropriado de sua terra. Somada à visão depreciativa em relação ao mestiço, estigmatizado como indolente, apático e com capacidade intelectual reduzida está a caracterização do brasileiro como imitador, incapaz de produzir suas próprias ideias, tendo que copiar o que era desenvolvido no estrangeiro.

Os intelectuais brasileiros no início do século XX, na busca de consolidar uma identidade brasileira, misturam elementos das teorias disponíveis, e explicam a realidade social a partir da interferência do meio (geográfico) e das raças, criando uma ideologia. “O que propõem os intelectuais do período é a construção de uma identidade de um Estado que ainda não é” (ORTIZ, 2006, p. 34). A realidade brasileira vivia uma fase de transição em que a mestiçagem era apontada como uma possibilidade de formação da identidade nacional.

A partir de 1930 a realidade social brasileira demanda um outro tipo de “interpretação” do país. O conceito de raça é então substituído pela cultura, “a ideologia da

mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e tornar-se senso comum” (ORTIZ, 2006,p. 41). A sociedade brasileira assume seu sincretismo, mas cria um mito que esconde as contradições e ignora os conflitos. O chamado mito das três raças conta a história das três raças que se fundem para dar origem ao povo brasileiro de maneira linear. Equipara senhores e mucamos, disfarça as diferenças entre a casa grande e a senzala, transforma em unidade as ambiguidades na definição do povo brasileiro. “O mito das três raças é, neste sentido, exemplar: ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais” (ORTIZ, 2006, p. 44).

Uma corrente distinta da que difundiu o mito das três raças conduz a discussão sobre a cultura brasileira a novos rumos a partir dos anos cinquenta, considerando conceitos como alienação e situação colonial, ideias decorrentes do processo de descolonização que acontece na Ásia e na África. A cultura popular passa a ser analisada a partir de outra perspectiva, como parte de um contexto social mais amplo. São produzidos estudos que vinculam “a manutenção e as transformações de práticas culturais populares à organização social, às instituições e aos grupos sociais que as realizam” (AYALA; AYALA, 1995 P. 32).

Com isso é polemizada a predisposição a minimizar o valor dos povos de origem africana na cultura do Brasil. Ortiz (2006) afirma que a ideologia que traduz a diversidade como característica fundamental da identidade brasileira começa a se delinear no final do século XIX, mas o elemento negro ainda está ausente em alguns trabalhos de 1970 sobre o folclore.

O preconceito que permeou a busca por uma cultura nacional é ainda perceptível. A maior ou menor valorização de uma expressão da cultura está intimamente ligada com as relações de poder na sociedade. Ainda hoje a cultura popular é compreendida por grande parte da população somente em sua dimensão de espetáculo, do exótico que chama a atenção por ser diferente do encontrado no cotidiano urbano, mas desprovida de significância.

A cultura popular vai além da preservação do passado, seus rituais e identidades, “relaciona-se com o modo de integração social e de superação de desigualdades, de autonomia dos indivíduos e das coletividades, no âmbito dos costumes, tradições, ideias e valores, modos de vida, de subsistência e existência” (MIRANDA, 2007, p. 9). Abordar a cultura popular é, então, uma forma de reelaborar questões atuais da sociedade.

1.2.1 Cultura popular e o saber tradicional

No Brasil a cultura popular tradicional ganhou mais visibilidade a partir dos anos 1990. O maior interesse pelos saberes populares traduziu-se no alastramento das organizações não governamentais e em eventos internacionais que incluíam em sua pauta de discussões propostas de respeito à diversidade cultural.

Segundo Alberto Ikeda (2013) diversas denominações foram atribuídas aos saberes populares no mundo todo ao longo do tempo: expressão cultural de tradição oral, cultura popular, cultura tradicional, cultura popular de tradição oral, cultura de raiz, tradição popular, conhecimento tradicional e folclore. Na Constituição Federal brasileira de 1988 estes saberes são conceituados como patrimônio imaterial, mas o termo mais prestigiado historicamente é o folclore.

A expressão folclore nasce no século XIX, quando evidencia-se o interesse pelos conhecimentos populares em alguns países da Europa. Apesar de em épocas bem anteriores já existir a prática de reunir as chamadas antiguidades populares, em 1846, na Inglaterra, William John Thoms propõe o uso da palavra folk-lore para a referência à sabedoria tradicional popular.

Apesar de ser a mais consagrada, a designação folclore tem sido evitada há anos por muitos estudiosos que a consideram desgastada semanticamente. Um dos motivos apontados por Ikeda para tal esgotamento foi a abordagem e divulgação das manifestações populares tradicionais realizadas por diversos folcloristas:

de modo descontextualizado, considerados apenas em aspectos fragmentados das expressões em si, nas suas exterioridades e formas, independentemente das suas funções e sentidos profundos para as pessoas e comunidades onde se preservam (IKEDA, 2013, p. 186).

Dessa forma os estudos folclóricos foram utilizados para representar a brasilidade ou a cultura regional, resumindo a arte popular ao seu viés de estética excêntrica que serve como entretenimento. Folclore passa, então, a ser associado a esta perspectiva redutora da cultura popular, que remete à sabedoria e costumes de uma comunidade como curiosidades rústicas, desvinculadas da realidade moderna, expressões ligadas à ignorância e à pobreza. “Algo pitoresco, arcaico, anacrônico, inculto. Enfim, alguma coisa superada ou em vias de superação” (AYALA; AYALA, 1995, p. 10). O termo reforçou, ainda, o mito das três raças, citado anteriormente.

A busca de uma denominação particular é empreendida a fim de distinguir o saber popular de outras formas de cultura, como a de massa, urbana, moderna, erudita ou indígena.

Porém, a tarefa não é simples, pois os conhecimentos abarcados nas culturas populares tradicionais são muito diversificados, além do que comumente uma mesma modalidade pode ter diferenças – na forma, função e até significados – em regiões e/ou grupos distintos (IKEDA, 2013, p. 174).

Assumindo as concepções sobre a cultura elencadas previamente, pode-se entendê-la como algo criado e criador do cotidiano, como potencial espaço de crítica da realidade e à ação consciente dos seres humanos. Assim, a cultura popular tradicional pode ser retratada como a cultura elaborada no dia a dia de comunidades ou grupos não hegemônicos. Suas manifestações possibilitam a pronúncia do mundo pelos oprimidos, utilizando o vocabulário de Paulo Freire.

Em um texto divulgado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), adotado como parâmetro para diversos países, a definição elaborada na *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* pode ser aplicada aos saberes das culturas populares e tradicionais:

todo aquel patrimonio que debe salvaguardarse y consiste en el reconocimiento de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidos de generación en generación y que infunden a las comunidades y a los grupos un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana (ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA, [s.d.]).

Fazem parte dela, portanto, além de sua produção material (ferramentas, livros, comidas), costumes, valores, símbolos considerados patrimônio imaterial. Desse modo, parte da cultura popular não é concreta nem visível enquanto objeto, e daí a diferença fundamental em relação à coisificação, pois está no humano, no indivíduo que experimenta, socialmente, aquela manifestação cultural. Como destaca Maria Lúcia Montes, é “uma memória inscrita no corpo”, que traz elementos subjetivos, transmitidos de maneira viva, pela oralidade e pelos hábitos, por meio de gerações. São manifestações aprendidas e compreendidas somente pela vivência, pois são “performáticas” (MONTES, 2007, p. 132). Não são neutras nem isoladas de seu contexto, são “gestos, expressões e linguagens corporais [que] traduzem visões de mundo” (MONTES, 2007, p. 133).

Cultura popular é fenômeno social, político e histórico e o patrimônio imaterial, dela derivado, vem carregado de identificações e pertencimentos. É um patrimônio que pode perfeitamente se identificar com uma coisa mais imponderável como essas celebrações que reiteram uma outra memória, de uma outra história, transmitida de geração em geração pela

tradição oral ou pelas linguagens de outras artes – a música e o canto devoto, a dança profana, a encenação dramática, o folguedo burlesco (MONTES, 2007 p. 131).

A cultura popular, como envolve saberes tradicionais, é comumente associada ao obsoleto, relacionada a uma postura conservadora que refuta mudanças, que se opõe “a qualquer movimento de transformação da realidade” (ORTIZ, 2006, p. 71). Diversos autores questionam essa associação e compreendem a cultura popular como desvinculada do caráter conservadorista, sendo a ela atribuído um viés transformador.

A ideia de uma tradição morta, estática, que não pode e nem consegue se modificar é contestada por Ecléa Bosi (2009), justamente por este caráter político, histórico e social. A cultura popular é constantemente reelaborada, refeita sobre o que vem do passado, de herança das gerações anteriores. “Só no museu o folclore está morto” (BOSI, 2009, p. 79).

O que caracteriza uma cultura como tradicional é o fato de ser transmitida ininterruptamente de geração em geração, por mestres. O que não significa que não seja constantemente recriada e transformada. Aliás, sua permanente ressignificação é garantia de que permaneça significativa, que forneça parâmetros para a vida atual.

Cultivar e conservar a cultura popular tradicional não é negar o moderno, nem o que ele oferece. É principalmente vivê-lo em harmonia com o passado, é tornar atual o que já foi e não apenas reproduzi-lo de maneira mecânica. É recriar o tempo transcorrido e viver como se inteiro no presente. Citado por Bosi (2009, p. 79), Florestan Fernandes (1961) vê no fato folclórico algo revivido pela comunidade em função de sua “espontaneidade” e “poder de motivação”. A cultura popular mantém vivos elementos importantes da formação cultural de uma sociedade, como suas crenças e valores e, nessa medida pode ser considerada uma forma de educação.

Nas manifestações da cultura popular tradicional estão marcadas, além de seus saberes, a oposição entre os interesses da comunidade que a abriga e os da classe dominante, a denúncia das desigualdades e contradições do sistema capitalista. Assim podem deixar de ser vistas somente como um produto artístico das camadas populares e entendidas como “um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização” (ORTIZ, 2006, p. 72).

Grupos que praticam e fomentam a prática de manifestações da cultura popular tradicional cumprem um papel de perpetuadores da herança de seus antepassados. “O saber popular não existe fora das pessoas, mas entre elas” (ORTIZ, 2006, p. 134). Danças, músicas, rituais e festas fazem referência e reorganizam uma sabedoria ancestral que permite uma práxis de resistência à dominação. A expressão artística desses grupos vai além da dimensão da aparência e do espetáculo.

Lucien Goldmann sustenta que “a ação cultural está, mais do que nunca, condenada a permanecer estéril se separada da ação econômica, social e política” (GOLDMANN, 1972, p. 31). Porém, na sociedade que pensa encontrar o sentido da vida na lógica mercantil, pode-se dizer que a autonomia do sujeito expressa na cultura está ameaçada.

1.3 A modernidade e a cultura do dinheiro

A prática do Batuque de Umbigada coexiste com o modo de vida contemporâneo, em Piracicaba cada vez mais urbano e distante das raízes caipiras, que deixa para trás um vasto universo de conhecimentos e práticas populares para perseguir ideais de modernização e progresso. Assim, a tarefa de manter viva e efetiva uma tradição é constantemente desafiada por outras concepções com enorme poder de sedução, que invadem a identidade das pessoas e tornam simbolismos e rituais ricos em diversidade uma coisa única e esvaziada de sentido. O interesse da classe média e dos meios de comunicação de massa por uma dança que ainda é caracterizada como expressão dos pobres e marginalizados, da comunidade em que teve origem, carrega consigo o risco da transformação de uma manifestação da cultura popular tradicional em mais um mero produto cultural consumido para suprir a carência de práticas humanizadoras gerada pela lógica racional moderna aliada ao sistema capitalista.

Após a década de 1980 questões referentes à cultura popular ganharam espaço no rol das discussões mundiais a respeito da globalização e seus efeitos sobre a sociedade moderna, assim como o meio ambiente. Segundo Ikeda, no Brasil o tema fez parte de debates em fóruns internacionais da década de noventa, como a Eco 92, no Rio de Janeiro, por exemplo. Culturas tradicionais e suas peculiaridades passam, então, a ser levadas em consideração por mais estudiosos quando o assunto é a cultura vinculada a aspectos da economia, tecnologia e comunicação.

Atualmente a economia confere a significação da vida na medida em que incorpora a cultura. Interesses econômicos e culturais coincidem para gerar o *ethos* em que o padrão de normalidade vem do consumo, fornece a estrutura da organização social e gesta uma nova estética. A absorção de uma cultura pasteurizada é aprendizado de uma forma de vida que se expressa esteticamente por meio de uma narrativa mercantilizada. A partir deste contexto pode-se admitir que manifestações como o objeto de estudo deste trabalho estão ameaçadas pelo processo de modernização.

A apropriação e comercialização do popular tradicional fomentada pelos meios de comunicação de massa podem parecer aliadas na busca da preservação e manutenção dos

saberes populares, na medida em que conferem visibilidade à suas manifestações. Porém, as manifestações populares tradicionais, integradas ao sistema mercantil, passam a ser atividades sedimentadas, estáveis, fixas, desprovidas de suas características originais. Dessa maneira podem ser comparadas a palavras vazias, perdem a capacidade de interlocução com a comunidade que integram. “Toda palavra tem que ser viva e promover sentido de vida” (PAULA JUNIOR, 2015b).

Os *mass media* descobriram nas manifestações da cultura popular um conteúdo original e irreverente, com alto potencial comercial. O folclórico está presente na elaboração de pautas dos veículos de comunicação, marcado na cobertura de festas populares, em especial aquelas voltadas aos santos e divindades religiosas. Para os meios de comunicação locais e regionais, as festas tradicionais possuem grande potencial enquanto notícia, pois mobilizam os indivíduos que estão inseridos nessas tradições e que são, portanto, sua audiência. Porém essa inserção midiática muitas vezes distorce as manifestações retratadas, salientando a dimensão de espetáculo que possuem, lado mais palatável e atraente para o consumo, e negligenciando seus simbolismos autênticos. Como Rosa Nava salienta, “as pautas, geralmente, são selecionadas por comemorarem datas festivas, por reunirem um número considerável de espectadores, seguidores ou acompanhantes, ou pelo caráter bizarro ou divertido” (NAVA, 2006, p. 140).

Como resultante da supremacia econômica sobre as outras esferas da sociedade, Goldmann (1972) aponta para o consumo maciço de informações e a produção da cultura funcional, voltada para o mercado. “A influência do setor econômico sobre a sociedade global, cada vez mais unilateral, tende, é claro, para além da supressão de toda consciência dos valores supra-individuais no interior da vida econômica, a debilitar a presença e a ação desses valores no conjunto da vida social” (GOLDMANN, 1972, p. 66). Até mesmo ao lazer ou às horas de descanso são atribuídas novas configurações. O convívio familiar e a proximidade como a comunidade de que se faz parte, são substituídos pela necessidade de consumo e pelo utilitarismo.

Sevcenko aborda a modificação que houve na maneira das pessoas ocuparem seu tempo livre de trabalho, pois na sociedade atual, deve-se estar sempre fazendo algo, o ócio é recriminado. Se não está produzindo, o indivíduo deve estar consumindo. Este raciocínio leva as formas de lazer e entretenimento a passarem por uma revolução, segundo o autor. O “pano de fundo” dessas transformações é a dissolução da cultura popular tradicional, devido à migração dos homens do campo para as áreas urbanas. Nas cidades os camponeses precisam se adaptar ao modo de vida urbano, “são reduzidos aos imperativos disciplinadores da

condição operária” (SEVCENKO, 2001, p.78). Sua raiz, o modo de vida ligado aos ciclos da natureza e seus simbolismos “mítico-poéticos milenares” ficam para trás, não encontram espaço no cotidiano moderno. O modo de ser e ver o mundo na cultura caipira, da qual o Batuque de Umbigada é um elemento em Piracicaba, é devorado pelas práticas mercantis. “Todo esse complexo legado cultural é diluído num conjunto de fórmulas padronizadas, de extensão, duração e efeito calculados, para terem preço mínimo em função de uma ampliação máxima do seu consumo” (SEVCENKO, 2001, p. 79).

Jameson, em sua crítica ao contexto da globalização denuncia a “violência do imperialismo cultural” e afirma:

é muito fácil destruir esses sistemas culturais tradicionais que incluem os modos como as pessoas se relacionam com seus corpos, usam a linguagem, lidam com a natureza ou uns com os outros. Uma vez destruído esse tecido social não pode ser recomposto (JAMESON, 2001, P. 54)

O capitalismo consolidado modifica as formas pelas quais se vivia. Os elementos do mundo moderno ou se adaptam a essa nova lógica ou desaparecem. O *ethos* capitalista assume um caráter de máxima ética, transforma-se em sentido, em motivação, em finalidade que orienta a vida. “A força suprema é o consumismo, o ponto central do nosso sistema econômico e também o modo de vida para o qual somos todos os dias sem cessar treinados por toda nossa cultura de massas e indústria de entretenimento” (JAMESON, 2001, p. 56). Essa nova ordem dá fim à subjetividade, coisifica os indivíduos, que passam a ser representados pelo seu poder de consumo enquanto as mercadorias ganham alma.

Na modernidade o mundo é visto e há a pretensão de explicá-lo através da ciência, que busca a objetividade, a quantificação, a racionalidade, a universalização da verdade e do conhecimento. Aliada a este cientificismo, a lógica capitalista transforma a experiência humana de trabalho e relações sociais em atividades automáticas, inanimadas. O indivíduo perde sua autoconsciência e, apresentando características de um autômato, passa a realizar processos antes dinâmicos e criativos de maneira fixa e passiva.

Jameson (2001) alerta ainda para o processo de “diferenciação” que ocorre atualmente. No mundo moderno os elementos são diferenciados uns dos outros e oferecidos aos consumidores de nichos mercadológicos segmentados. Consome-se a cultura, que também é oferecida de maneira mercantilizada e enquanto se consome recebe-se o treinamento para se consumir mais. É criada a demanda, a voracidade destrutiva da ingestão de valores simbólicos falseados e ilusórios embutidos em produtos dos quais realmente não precisamos. “Através dela e para todos os fins implícitos na opressão, os opressores se esforçam por matar nos

homens a sua condição de “ad-miradores” do mundo” (FREIRE, 1983, p.78). Por meio de recursos que incluem a dominação cultural, os detentores de poder conduzem as “massas conquistadas” à visão de um falso mundo a que devem se ajustar. Alienados, mantêm-se passivos, sendo o mundo algo dado, nunca sujeito a problematizações. Os conquistados tornam-se massas espectadoras.

O diagnóstico de Paulo Freire confirma a declaração de Cevasco: “A cultura tem importância estratégica para a manutenção do *status quo*” (CEVASCO, 2001, p. 09). O que é diferente, como valores de vida comunitária, que não seguem a lógica padronizadora do consumo não encontra espaço para existir. O fazer cotidiano, considerado por Jameson “um tecido de hábitos e práticas costumeiras” (JAMESON, 2001, p. 54) é galvanizado pela ideologia e práticas ditadas na violência do “imperialismo cultural”.

Com a globalização e graças ao progresso tecnológico, todas as culturas do mundo ganham voz e visibilidade. A utopia da democratização midiática promete uma nova riqueza de diversidade cultural. Diametralmente oposto a essa esperança, o que se verifica é o viés econômico impondo uma crescente identidade e integração a um sistema mundial. E quem dá as cartas é quem tem maior poder econômico, visto que o sentido é o consumo.

Tal panorama aponta para a impossibilidade de, sequer, se imaginar alternativas à ordem vigente. As variações são massacradas à medida que se consolida uma hegemonia definitiva, que incorpora elementos exóticos de diferentes culturas, potenciais contrapontos à padronização e à prática do consumo mercantilista da cultura. “Destruição potencial da cultura local ou nacional como um todo – é exatamente o que se constata hoje em dia no segundo e terceiro mundos” (JAMESON, 2001, p. 53).

Na visão de Freire (1983) a invasão cultural é uma ação antidialógica “indiscutivelmente alienante”, é a imposição da visão de mundo dos opressores, que desrespeitam as potencialidades do oprimido, freiam sua expansão. “Os invasores modelam; os invadidos são modelados. Os invasores optam; os invadidos seguem sua opção. [...] Os invasores atuam; os invadidos têm a ilusão de que atuam, na atuação dos invasores” (FREIRE, 1983, p. 178). Ao considerar os invadidos como objetos, a ação conquistadora é “necrófila”, não só oprimindo economicamente, mas roubando do conquistado sua expressividade, seu modo de viver, sua palavra. A desumanização alcança a esfera cultural.

A cultura popular tradicional perdura por séculos por meio da transmissão de seus conteúdos em comunidades marcadas pela oralidade e pelo contato direto entre os seus integrantes. No entanto, o século XX promoveu uma grande ruptura nesta oralidade, impondo

um processo de urbanização e transformando drasticamente o convívio social. Em consequência, o processo de transmissão da cultura popular também foi afetado.

Segundo Bosi, a cultura popular a partir do século XX tem como sentido resistir diariamente “à massificação e ao nivelamento” (BOSI, 2009, p. 28) e a ruptura da produção cultural com os saberes próprios de seu povo é “empobrecedora”. A autora afirma ainda que a tradição oral teve papel fundamental nas culturas pré-midiáticas, por ela se transmitia o conhecimento, as crenças, os valores de uma sociedade. Conteúdos eram passados por meio de provérbios, lições, trabalhos, manifestações artísticas e religiosas, sempre com a transferência presencial de geração em geração. Walter Benjamin fala da importância da transmissão dos saberes pelos mais velhos: “sabia-se muito bem o que era a o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens” (BENJAMIN, 2012a, p.123).

1.4 Empobrecimento cultural, práxis do opressor

Já na primeira metade do século XX, Benjamin percebia o rompimento das tradições provocado pela grande urbanização e pela utilização dos meios de comunicação, estes responsáveis, segundo Belarmino César Guimarães da Costa, por novas “sensações que rompem sentido de temporalidade e de noção de espaço” (COSTA, 2003, p. 120). Oito décadas após o texto de Benjamin, este rompimento se mostra ainda mais acentuado e as tecnologias de informação e comunicação possibilitam o aumento do abismo entre as gerações mais antigas e as jovens.

O pensamento benjaminiano suscita discussões e abre caminhos para novos estudos e propostas de superação de problemas políticos, econômicos e sociais dos dias atuais. O que nos tem a dizer dialoga de maneira instigante com questões correntes, ainda que tenha escrito no século anterior. O autor ataca duramente a concepção de progresso difundida na modernidade, enxerga no frenesi humano pelo avanço da técnica um engodo, uma ilusão.

O cotidiano cada vez mais mediado pela tecnologia promove transformações não só funcionais, mas no modo como as pessoas veem e se relacionam com o mundo e com os outros. Há, para Benjamin (2012), um esvaziamento, um enorme empobrecimento na vida humana. Pensadores e artistas são por ele chamados de “construtores”, que projetam conceitos e obras úteis, pragmáticas, mas sem um caráter humanizador. Desenvolvem produtos para indivíduos modificados pela tecnologia, mobilizados para a transformação da realidade em prol do trabalho. Filosofia e arte não tratam mais de interioridade, fogem da semelhança com o humano. É a humanidade reproduzindo o ambiente estéril das fábricas em seu mundo

particular, construindo prédios de vidro que não permitem que deixem suas impressões ou que haja algo de particular, de privado. As histórias passadas de pai para filho, riqueza herdada e valorizada durante diversas gerações desvanece e se perde no atual, em que as horas são marcadas objetivamente e contam o tempo de produzir e consumir. “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor, para recebermos em troca a moeda miúda do atual”, afirma Benjamin (2012, p. 128).

A intensa produção de ideias que surge com o desenvolvimento da técnica para ele não é renovação, é galvanização. Sente a falta de valores anteriores à modernidade, que conferiam genuinidade à existência humana e à sua produção cultural. Os sujeitos modernos lhe parecem formados para a vida funcional, para desprezar ou ignorar suas raízes, seu passado, interessados apenas na ilusão tecnológica de seu mundo inóspito.

Benjamin enfatiza a importância do conhecimento, do patrimônio cultural, que só são legítimos quando acompanhados da experiência, da possibilidade de se compartilhar uma tradição; a experiência passada de geração em geração, tradição vivenciada e ressignificada a partir de novos aprendizados, uma cultura comunitária, dinâmica, comunicada. Relaciona o empobrecimento cultural ao *ethos* capitalista, ao tecnicismo, às atividades e movimentos repetitivos, que transformam sujeitos em autômatos, vazios e mudos. “Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 2012a, p.124).

Lógica capitalista e globalização engendram a conjuntura em que o único sentido é o consumo. “O dinheiro é a medida de todas as coisas” (FREIRE, 1983, p.25). A riqueza das tradições salvaguardadas na cultura popular se perde, o que vale é o aparente, o belo ou excêntrico, o espetáculo que vende. Empobrecida, de cultura viva passa a produto estéril e mudo.

A técnica aliada à lógica capitalista permitiu a formação de grandes produtores e distribuidores de um conteúdo que situa-se entre o mercantil e o cultural. Prometendo abastecer o mercado com produtos originais e personalizados, pensados para agradar ao gosto dos diversos nichos consumidores, são oferecidos um sem número de bens culturais simplificados, conteúdos padronizados de fácil digestão, não exigindo nem dando espaço para uma formação cultural efetiva do sujeito através da reflexão ou expressão de sua subjetividade. Em um quadro composto por grandes corporações comprometidas com o poder hegemônico que dominam os meios de comunicação de massa e pela técnica que contribui para a formação de pessoas que se identificam e se realizam por meio do consumo de

mercadorias culturais esvaziadas de sentido, emancipação passa a ser um conceito apartado da condição humana.

Para Freire, que compartilha da visão marxista, há duas classes sociais na sociedade capitalista: a opressora e a oprimida. Os fundamentos desta opressão se dão não só no campo econômico, mas também no cultural. Complacente em relação à ordem social injusta que organiza a sociedade, o oprimido, além de estar submerso na lógica alienante do opressor, a incorpora. Assim pode tornar-se também opressor, ou “subopressor” uma vez que traz para si a ideologia que o cerceia, adotando uma postura individualista, coerente com a sociedade capitalista. “O seu ideal é, realmente, ser homens, mas para eles, ser homens, na contradição em que sempre estiveram e cuja superação não lhes está clara, é ser opressores” (FREIRE, 1983, p. 33).

Mamãe eu não quero

Não quero trabalhar de sol a sol

Eu quero ser chofer de praça

Senão um jogador de futebol (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 279).

Nas palavras irônicas de Mestre Herculano (acima) percebe-se a internalização dos valores opressores pelos oprimidos, que almejam o trabalho do motorista ou o status do jogador de futebol. A referência ao chofer de praça e ao esportista remete também a uma antiga anedota repleta de preconceito - negro em um carrão ou é motorista ou jogador de futebol - que traduz a maneira de enxergar o negro na sociedade brasileira, o espaço e tratamento que lhe é concedido conforme sua origem.

A realidade opressora é formativa. No cotidiano alienante, que nega aos oprimidos a autenticidade de sua fome, de sua dor, posto que são coisas, define-se a maneira de ser dos homens, opressores e oprimidos, que acabam por entender ser essa a única e inexorável maneira de existir. “Fora da posse direta, concreta, material, do mundo e dos homens, os opressores não se podem entender a si mesmos. Não podem ser” (FREIRE, 1983, p. 48-49).

Se os opressores não conseguem perceber o mundo senão através da ótica da posse e dominação, por sua vez os oprimidos internalizam o modus operandi do opressor e, apesar da vontade de serem livres, “hospedam” seus opressores e muitas vezes reproduzem a mesma lógica que os desumaniza. A estrutura do pensar é condicionada pela formação, pela experiência vivida.

Na experiência do trabalho ou na relação com os outros, o que se aprende é agir e pensar como o opressor, pois o mundo funciona conforme sua ideologia. O sentido da vida é

dado pela lógica da produção, do lucro, do consumo desenfreado, do valor simbólico das coisas. Pensar e agir de acordo com as normas do mercado é natural. É difícil perceber que a dinâmica do mundo não precisa ser esta, que há formas diferentes e possíveis para se viver.

Fato que ilustra a disseminação da ideologia hegemônica na sociedade e, talvez, umas das mais perversas facetas do sistema de exploração e opressão em que se vive é justamente que, imerso na vida regida pelo *ethos* capitalista, não se percebe sequer que há uma manipulação, uma inculcação de ideias que mantém o *status quo*. Conferir valor às pessoas de acordo com o que são capazes de consumir é algo tão natural, que torna-se legítimo também acreditar que alguém que não consegue comprar não tem capacidade. Se sentem fome, se não têm onde morar, se não têm acesso à educação ou à saúde, se não ganham o suficiente para garantir as necessidades básicas para a sua sobrevivência é porque não são capazes ou não se esforçaram o suficiente. Enfim, se precisam se sujeitar a situações de vida desumanas é responsabilidade ou culpa deles próprios, por serem inaptos, inferiores ou menos inteligentes.

A desvalorização de si mesmos nos oprimidos é a introjeção de como são vistos pelos opressores. Desacreditados pelos opressores e por si próprios não conseguiram, por incompetência, garantir as mercadorias e serviços de que necessitam. Os mais capazes, mais fortes, mais inteligentes, merecedores das benesses disponibilizadas no mercado, então solidários e caridosos, olham para baixo e estendem a mão aos carentes, oferecendo num gesto de fraternidade seus restos, o que não os serve mais ou sua palavra redentora.

A força motora que se contrapõe à reprodução inexorável e eterna dessa sociedade nutrida pela exploração e sacrifício de uns para o privilégio de outros está justamente na dialética que Paulo Freire explicita entre a desumanização e a afirmação da vocação do homem de “Ser Mais”. “Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará para entender o significado terrível de uma sociedade opressora?” (FREIRE, 1983, p. 32). É acreditando na autoemancipação, enquanto homem ou povos, que o autor escreve sobre uma pedagogia do oprimido, sobre a necessidade da “luta incessante” pela recuperação da sua humanidade. O autor não separa o projeto antropológico do projeto político ou do projeto de educação, para ele a luta tem papel pedagógico, é o testemunho da humanidade nos homens.

Os versos de Dona Anecide (abaixo) podem ser lidos como expressão de uma práxis em que o sujeito reconhece sua vocação para “Ser Mais”, identificando no trabalho organizado pela sociedade capitalista algo que o limita. Na moda o trabalho é apresentado como contrário à alegria, à construção de algo positivo. Trabalhar é imposição a que o pobre é obrigado a se submeter, algo externo ao sujeito, não acrescenta nada à sua humanidade, ao seu

existir. É ação compulsória apartada do fazer com o outro, atividade desprovida de sentido, não é práxis.

Aiê, mundo, aiê, mundo

Que a vida da gente pobre

É como um jogo de baralho

Aiê, mundo, aiê, mundo

Quando a alegria é demais

Pode esperar o trabalho (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 191).

A alienação decorrente do empobrecimento das experiências de trabalho e relações sociais, da interiorização da lógica opressora, de uma educação que deposita conhecimento desvinculado da realidade próxima do aluno reforçam e mantêm o funcionamento da sociedade tal como é. “A primeira condição para que um ser possa assumir um ato comprometido está em ser capaz de agir e refletir” (FREIRE, 1979, p.7). Se não se é capaz de refletir sobre si mesmo e sobre sua ação no mundo não há possibilidade de transposição dos limites que lhe são impostos. Seu estar no mundo é o estar adaptado, “fora” ou “sob o tempo”, imerso numa realidade com a qual não se relaciona efetivamente, em que somente está inserido. Seu fazer não o marca, não transforma nem a ele nem ao mundo.

O educador defende a “palavra” como elemento libertador. É a palavra que pode ser dita por cada indivíduo, não a palavra que será apenas dita por um sistema midiático globalizante e ouvida por milhões ao mesmo tempo, em diferentes lugares. “É preciso primeiro que, os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra, reconquistem esse direito, proibindo que este assalto desumanizante continue” (FREIRE, 1983, p. 93). A práxis opressora concentra o poder da pronúncia do mundo e transforma o indivíduo em ouvinte, em espectador.

Na supremacia do poder econômico a lógica do capitalismo transpõe para o âmbito da cultura a massificação e a práxis opressora camuflada de possibilidade de escolha. Contudo, mesmo no cenário em que os interesses econômicos delimitam o espaço da cultura e a pretendem como simples mercado, impelindo a coisificação do humano e a de suas expressões culturais, as pessoas não são completamente entorpecidas. Ainda que os *mass media* sejam poderosos veículos de alienação, persiste a “dificuldade de assegurar a produção em massa” de pessoas completamente destituídas de senso crítico, “executantes ideais” (GOLDMANN, 1972, p. 27). A educação não é só a escolar e a cultura de massa não é a única formativa. As pessoas não se fazem massivamente, possuem potencial de resistir na cultura de

seu grupo. Existem ainda homens e mulheres que insistem em realizar e operar o mundo, utilizando espaços em que o humano é valorizado lutam por uma história feita por sujeitos.

De acordo com as condições sociais de existência “alguns aspectos da cultura popular podem desaparecer, enquanto outros podem ser reelaborados, passando a responder às novas condições enfrentadas” (AYALA; AYALA, 1995, P. 40). É comum escutar pessoas do circuito cultural de Piracicaba, partindo de uma interpretação fragmentária desta ideia, afirmar que dadas as condições agora impostas pelo modo de ser capitalista restam duas possibilidades às manifestações da cultura popular, entre elas o Batuque de Umbigada: a aceitação da condição de ritual folclórico empalhado a ser exibido em museu e estudado como passado ou sua sujeição aos interesses mercantis, transformado em mercadoria e vendido como espetáculo excêntrico. Nas duas alternativas deixaria de ser uma práxis.

Tal prognóstico ignora a possibilidade de que a cultura e a tradição possam ser reelaboradas e se adaptar a contextos diversos tanto no sentido de uma sujeição quanto de forma que configure uma prática de resistência à imposição de padrões culturais dominantes.

Eu moro em Capivari,
Gosto muito da minha terra
São João que me perdoe,
Do que eu vou falar aqui
Precisa acabar o racismo
Dentro de Capivari (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 193).

A moda de Dona Anecide denuncia uma das faces da opressão a que estão sujeitos os negros ainda hoje. Nas palavras de sua composição reflete sobre as contradições que vive, pois gosta de sua cidade, o lugar de que faz parte e que faz parte dela, mas não aceita a discriminação que lá persiste. Pede desculpas a São João, padroeiro da cidade, mas é taxativa: é preciso acabar com o preconceito em Capivari. É capaz de observar as diversas situações cotidianas vividas por ela, sua família e amigos, enxerga nelas a marginalização, entende que não é uma maneira de agir justa ou humana e chega à conclusão de que é uma situação a ser transformada. Para Dona Anecide, participar do fazer de sua cultura por meio da composição de modas do Batuque de Umbigada é possibilidade de expressar e colocar em discussão esse processo subjetivo de reelaborar o que recebeu e devolvê-lo à sociedade criticamente, não aceitando a condição opressora que lhe é imposta.

A conjuntura empobrecida apresentada por Benjamin retrata a realidade cultural em que a práxis opressora descrita por Paulo Freire predomina e da qual o Batuque de Umbigada

não deixa de fazer parte. Os batuqueiros estão inseridos nesta sociedade que valoriza o progresso, a preponderância da técnica e o consumo. As condições que balizam a produção da cultura acompanham e colaboram para a manutenção da realidade justificada pela ideologia dominante. Ainda assim, o fazer do Batuque de Umbigada se dá em um contexto criativo, dinâmico e rico em contradições e contrastes. Do processo de recriar a tradição participam sujeitos com pontos de vista algumas vezes divergentes, mas que têm reconstruído a manifestação como práxis de resistência à opressão.

2 TRADIÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA: POSSIBILIDADES E CONSTRUÇÕES

“Cultivar, de novo, todo o passado e deliberar de forma nova a respeito de todo o futuro”.

(Ernst Bloch)

Tradição é um termo que pode ser, à primeira vista, associado com o que é antiquado e ultrapassado, conservador. Ao contrário do que possa parecer *a priori*, a tradição é criadora. É justamente sua constante modificação que garante a manutenção de sua expressão. Recriada, ela preserva os valores que a caracterizam originalmente, permanece palavra que fornece sentido à vida e orienta a práxis de quem dela comunga.

A etimologia do vocábulo confirma sua tendência à dinâmica. A palavra tradição tem origem no termo *traditio*, que em latim significa entregar (TRADIÇÃO, 2008). Assim, participar de uma tradição é receber e depois entregar para outro o que lhe foi conferido. A tradição precisa ser transmitida para continuar existindo. Segundo o filósofo e batuqueiro Antonio Filogenio de Paula Junior (2015b), desde que chegou ao Brasil, no século XVI, com os primeiros negros escravizados de origem *bantu*, a prática do Batuque de Umbigada não sofreu interrupção. Os saberes que permeiam a dança e a música nesta expressão cultural são transmitidos sem hiato algum. “Registros orais e escritos dão conta da transmissão contínua do Batuque de Umbigada” (PAULA JUNIOR, 2015b).

O processo de ensinar e aprender no Batuque de Umbigada prevê a participação ativa do aprendiz, que recebe o conhecimento de seus ancestrais, reflete sobre eles e os assimila. No curso entre a recepção e a assimilação para posterior transmissão das práticas difundidas há espaço para a recriação ou adaptação do conteúdo transmitido. O respeito à sabedoria dos mais velhos não impede uma postura crítica das gerações mais novas em relação à forma da cultura que lhes é ensinada. O fazer dos batuqueiros é de sujeitos que carregam em si marcas da realidade social peculiar do tempo e do espaço em que vivem.

Os participantes do Tambu estão inseridos em um grupo que experiencia uma lógica diferente da hegemônica, como será demonstrado mais adiante, porém não deixam de constituir a sociedade que vive de acordo com os moldes capitalistas, que também interferem em sua maneira de se relacionar com o mundo. Portanto, na tradição desta manifestação cultural de origem africana são preservados valores essenciais que a caracterizam, mas também convenções e normas são questionadas e alteradas, a fim de que continuem existindo efetivamente, para que esses valores essenciais sirvam como parâmetros para uma sociedade

tão diferente da que existia no século XVI, quando a sabedoria ancestral *bantu* passou a compor a cultura brasileira.

O Batuque de Umbigada foi, quando praticado nas senzalas, um meio dos negros escravizados resistirem ao pensamento e à prática dos colonizadores que negavam sua humanidade. Darcy Ribeiro (2006) descreve a trajetória do negro escravizado, desde sua captura até sua morte, de uma maneira que não deixa margem de dúvida em relação a seu caráter desumanizador. Sobre a rotina dos cativos relata:

esta era sofrer todo o dia o castigo diário das chibatadas soltas, para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes arrancados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver (RIBEIRO, 2006, p.107).

Segundo Ribeiro (2006), não há como um povo passar por uma realidade como a acima descrita e não ficar marcado indelevelmente. O Batuque de Umbigada carrega traços provenientes da época da escravidão, mas além de contribuir para a construção da memória do grupo, sua prática pode ser uma forma de resistência à lógica mercantil e ao *ethos* capitalista, na medida em que se baseia em valores opostos aos difundidos pela ideologia hegemônica. As pessoas que hoje fazem o Tambu acontecer não são mais consideradas propriedade de algum senhor, nem recebem chicotadas em seu dia a dia. Ainda assim, sentem na pele as contradições e desigualdades promovidas por um sistema que explora o humano como coisa, que o priva de sua autonomia e o aliena tanto na forma como trabalha como na que se diverte.

Dona Anecide canta a inversão de valores na sociedade atual, que prestigia quem tem o poder, não a virtude; a dor a ser suportada no convívio diário com a arbitrariedade; o revés de fazer parte de um jogo em que as regras são ditadas por quem está contra você. Inspirada em uma situação vivida por seu filho, que foi demitido de um emprego por ser negro, explicita em seus versos a visão de que o negro não tem valor como humano.

*Não adianta ser honesto,
E nem ofenda meio mundo,
Quando a pessoa é sem vergonha
Tem mais valor nesse mundo.*

*Ai, ai, ai meu Deus,
Veja quanta ingratidão que tem no mundo
Quando um homem é trabalhador*

E toma nome de vagabundo (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 174).

O Tambu faz parte da realidade dos mais pobres, dos que vivem em bairros periféricos e na zona rural, ou dos que dessas comunidades vieram. Apesar do interesse que desperta numa parcela de profissionais liberais, estudantes ou professores universitários de classe média, continua sendo a voz dos desfavorecidos, dos sem espaço, dos ignorados pela sociedade. Estabelecendo uma ponte com o pensamento de Paulo Freire (1983), participar do Tambu é uma oportunidade de um grupo que se compreende oprimido pronunciar seu mundo, divulgar os valores em que acredita, agir como sujeito consciente, não como autômato. Apesar do interesse comercial dos *mass media* em transformá-la em mero produto comercializável, esta tradição ainda não foi apropriada pelos produtores de bens culturais esvaziados de sentido.

Pode-se dizer que os participantes dos grupos de Batuque de Umbigada vivem uma contradição: estão inseridos no capitalismo e dele participam, mas constroem uma práxis que reelabora valores opostos aos interesses deste sistema, por serem antagônicos à ideologia dominante. Na tradição *bantu* prevalece a coletividade, a proximidade entre os indivíduos, a valorização do feminino e o respeito ao idoso. Pela oportunidade que oferece a seus participantes exercerem um modo de ser divergente do referenciado pela ideologia do opressor, o Batuque de Umbigada pode ser considerado ainda um espaço para uma forma mais humanizada de ver e se relacionar com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Ao longo do tempo, a dança e a música que fazem parte do Batuque de Umbigada passam a ser também uma possibilidade de expressão de anseios, angústias e crenças. Por meio das letras das modas cantadas durante as festas, o grupo tem oportunidade de falar de seu cotidiano, celebrar a alegria de suas conquistas, rememorar o sofrimento vivido. Compondo, escrevem sua autobiografia, contam sua história, constroem sua memória.

Rei Domingos lembra que em sua mocidade (nasceu em 1892), muitos namoros começavam nos batuques. E canta pensando naqueles tempos:

Eu tenho dó dessas mulher

Que namora esses mulato cor de bode

Toma couro todo dia,

Lida pra largar, não pode (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 219).

Em 1963 sua esposa morreu e Rei Domingos ficou um ano sem participar do Tambu. “No fim do ano teve um batuque na cidade de Tietê, um casamento de um cantador de cururu

famoso chamado Parafuso, de Piracicaba. Esse foi o primeiro batuque que eu fui depois que ela morreu” (ARRUDA, D., 2015f, p. 219). Na festa compôs versos que traduzem seus sentimentos e impressões na ocasião:

Hoje está fazendo um ano
Veja, que eu aviuvei
Acabou minha nervosa,
Alegrou meu coração
Pois dessa festa gostei

As batuqueiras desta festa
São bonitas e folgam bem
Façam outra festa como esta
Mesmo que não me convidem
Eu torno voltar outra vez (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 220).

Antes, porém, de analisar de que forma os batuqueiros utilizam a dança e a música como expressão e narrativa, é fundamental delimitar a compreensão de história e memória adotada neste trabalho.

2.1 Concepções sobre a história

O que pode ou não ser considerado fato histórico depende da concepção adotada pelo historiador. Segundo Jacques Le Goff (1990), na tentativa de fazer com que os fatos que constituem a história sejam tratados como legítimo objeto científico, desde a Antiguidade historiadores e filósofos procuram definir leis que a delimitem, sem sucesso. Durante muito tempo a história narrou a verdade dos grandes personagens e seus valorosos feitos, ignorando a realidade de pessoas sem destaque na sociedade como terreno fértil em acontecimentos, não levados em consideração devido à manipulação no processo de definição do que devia ou não participar da narrativa histórica. Posteriormente uma visão mais ampla possibilitou o trabalho de historiadores conscientes da narrativa histórica como construção, que reconhecem a importância de realidades antes negligenciadas.

Le Goff enxerga no surgimento de novos setores na história, que a entendem também como uma prática social, algo positivo que pode representar “um enriquecimento notável” (LE GOFF, 1990, p. 12). Porém faz uma ressalva determinante: para que haja este

“enriquecimento” é imprescindível que a representação história não seja subordinada à realidade material ou econômica e que todas as realidades tenham o mesmo peso, sem o privilégio de nenhuma em detrimento de qualquer outra.

Uma explicação histórica eficaz deve reconhecer a existência do simbólico no interior de toda realidade histórica (incluída a econômica), mas também confrontar as representações históricas com as realidades que elas representam e que o historiador apreende mediante outros documentos e métodos. [...] E toda história deve ser social (LE GOFF, 1990, p. 12).

Para o autor, a história não trata mais da história do homem, mas agora se ocupa da história dos homens em sociedade. Logo após fazer tal constatação o próprio autor lança uma dúvida instigante: “Mas será que existe, se é que pode existir, somente uma história do homem?” (LE GOFF, 1990, p. 8). Entre diversas outras questões levantadas pelo historiador a respeito da história¹⁰ esta pode servir como um ponto de partida para reflexões que contribuam para o desenvolvimento do presente trabalho.

A história dos grandes impérios, suas cidades e sua população, fruto do trabalho dos historiadores da Antiguidade contam a história da humanidade? Provavelmente outras versões para a trajetória dos humanos no mundo seriam adotadas como referência se o eurocentrismo não fosse critério para os historiadores modernos realizarem seu trabalho. Le Goff afirma que a história passa atualmente por um período de grande popularidade entre as sociedades ocidentais, quando cada país, inclusive os menos desenvolvidos economicamente, empenha-se em ter sua história própria. “A história tornou-se, portanto, um elemento essencial da necessidade de identidade individual e coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 16).

A partir desta afirmação compreende-se que fazer história não pode ser um simples narrar de fatos que condensem todos os indivíduos em um modelo universal que os represente. O universal empobrece a história, ao simplificar explica menos e desprestigia saberes. O olhar que é capaz de identificar realidades diversas em uma mesma sociedade permite que se conte uma história rica em nuances, contradições e perspectivas, sem que para isso o historiador precise se afastar da verdade.

Desde sua origem como ciência a história se pauta na realidade forjada a partir de indagações e testemunhos. Ainda que existam críticas a essa maneira de se fazer história, a possibilidade de reunir documentos escritos e tratá-los como testemunhas pareceu resolver as

¹⁰ Jacques Le Goff, no prefácio do livro *História e memória* problematiza diversos pontos ligados à história, como; “a história da história” (historiografia), a forma de lidar com o tempo natural e o tempo vivido, as relações entre passado, presente e futuro, a práxis dos historiadores, o retorno do interesse por eventos, para, em seguida, expor seus argumentos em relação a cada um deles.

limitações que a transmissão oral impunha aos historiadores, que dependiam dos relatos de quem viu ou ouviu o que se passou. A história tradicional restringiu a ação do historiador, reconhecendo como documentos somente textos ou artefatos arqueológicos. Aceitar novos elementos como documentos para a construção de uma narrativa histórica, aproximando assim memória e história, não significa abdicar do trabalho baseado na objetividade. Pelo contrário, oportuniza uma compreensão mais ampla e aprofundada, na medida em que leva em consideração um maior número de fundamentos e aspectos. A tradição oral, por exemplo, com seus relatos, expressões artísticas e simbolismos não precisa ser encarada como um limite, mas como oportunidade de conhecimento.

Le Goff alerta para a maneira como se procede a análise de qualquer documento. Gestos, palavras, livros ou cartas, mesmo sendo elementos tão diferentes entre si, quando tratados como documentos devem ser examinados com extremo cuidado. Não só pela intencionalidade neles contida¹¹, mas pelo risco de se projetar no documento concepções prévias enraizadas, naturalizadas e, por isso mesmo, que não são percebidas como influentes nas observações. Sem que se note, partindo do que é naturalizado para o historiador, o objeto é envolto numa espécie de aura, que funciona como um véu: impede que se olhe para ele.

Para se produzir conhecimento novo é preciso estranhar. Carlo Ginzburg (2004) recomenda “ler a realidade às avessas, partindo da opacidade, para não permanecer prisioneiro dos esquemas da inteligência” (GINZBURG, 2004, p. 14). Derivar do que é estranho, do que incomoda, que não faz sentido afasta da estrutura previamente montada, favorece novas descobertas que divergem de modelos prévios.

Se, no passado, o interesse dos historiadores se concentrava nas celebridades e seus protagonismos, hoje o que não foi contado, a história dos figurantes da trama conquista a atenção dos estudiosos. Contrapondo-se aos argumentos de que uma pesquisa a respeito de pessoas das classes subalternas do passado é inviável, pois não há material disponível para análise, o estudo sobre Domênico Scandella, conhecido como Menocchio, um moleiro condenado à morte pela Inquisição no século XVI realizado por Ginzburg (2006) comprova que há outros sujeitos além dos grandes nomes preservados e que é possível acessar a história de pessoas que não legam registros escritos, mas ainda assim deixam sinais de sua existência. O respeito do autor pela singularidade do moleiro, assim como sua recusa em adaptá-lo a um cenário já pintado aponta para a ideia de que ao olhar para o particular é possível ver o

¹¹ A dimensão da intencionalidade contida nos documentos será abordada mais adiante, quando discutida a memória enquanto construção.

universo. Para Ginzburg (1989), analisar o particular permite mais que pensar o todo: entender o sujeito, o sujeito e seus pares, o sujeito e o grupo social em que vive, o sujeito e seu contexto temporal-histórico. No individual encontra-se o coletivo, além do específico, o geral; no todo as peculiaridades se dissipam, o próprio do sujeito passa despercebido.

Ginzburg, aos deslindar, por meio de documentos que livros Menocchio lia, quais eram suas inquietações e pensamentos, sobre o que discutia, declara: “é um homem como nós, é um de nós. Mas também é muito diferente de nós” (GINZBURG, 2006, p. 9). Foi necessário reconstruir e analisar essa diferença para que se pudesse vislumbrar “a fisionomia, parcialmente obscurecida, de sua cultura e o contexto social no qual ela se moldou” (GINZBURG, 2006, p. 9). Para o historiador italiano, mais importante que saber que livros Menocchio leu foi compreender como ele os leu, qual sua interpretação para suas leituras, como as relacionou com os saberes e a forma de ver o mundo própria de seu tempo e lugar. Para entender o “crivo” estabelecido pelo moleiro para a leitura de textos que chegavam até ele, Ginzburg precisou conhecer a cultura oral existente na época. Assim, uma pesquisa em torno de um indivíduo resultou em hipóteses sobre a cultura popular camponesa na Europa pré-industrial e em discussões da influência recíproca entre a cultura dos dominantes e a dos dominados.

A ideia de que a realidade das pessoas que não pertencem à classe dominante devem fazer parte da história, que a narrativa histórica deve se afastar dos preceitos positivistas e produzir conhecimentos novos partindo da observação dos fatos “às avessas”, que a história desempenha um papel na formação da identidade de um povo e que a realidade histórica deve ser analisada levando-se em consideração as influências econômicas e materiais aproxima o pensamento dos dois autores citados até este ponto ao de Walter Benjamin. O autor revela em seus textos uma visão bastante complexa e peculiar em relação à história. Porém é possível estabelecer um diálogo entre sua produção filosófica e o pensamento dos historiadores mencionados.

Benjamin (2012) critica o historicismo positivista, que concebe a história como uma narrativa linear e parcial. Um modelo objetivo, que difunde o discurso nivelador, pretensamente universal, enaltece as conquistas e valores dos vencedores como única possibilidade de verdade. Para ele, “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1987, 225). Tal afirmação pode ser compreendida como uma alegoria que demonstra como a narrativa eleita como histórica, a versão dos fatos que sobrevive ao tempo e é perpetuada, portanto considerada vencedora, é também responsável pelo sofrimento

infligido aos vencidos, aos que tiveram sua realidade negada pelos dominantes e com isso parecem não significantes historicamente. A frase reflete o poder de preservar ou ocultar realidades vividas que a história detém, e assim eternizar uns e deixar que outros desapareçam. Jeanne Marie Gagnebin destaca alguns pontos importantes discutidos pelo autor.

Se, com efeito, as Teses Sobre o Conceito de História partem de uma crítica à prática da social-democracia alemã sob a república de Weimar, elas se abrem para um problema teórico muito mais vasto: como pensar o tempo da história? Como escrever a história, como fundar uma historiografia que não faça do presente o resultado previsível de um desenvolvimento necessário, mas que saiba revelar o possível - o que foi um dia possível no passado, e o que é possível hoje? (GAGNEBIN, 1993, P.20).

O filósofo alemão propõe a leitura da narrativa histórica procurando o não dito, o que está implícito, mas não revelado, sua interpretação a partir do ponto de vista dos vencidos, dos oprimidos, dos não eleitos. Utilizando o materialismo histórico, aposta no olhar para o que ficou encoberto, o que ele chama de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012b, p. 13).

Como contraponto à temporalidade do progresso, Benjamin aborda o presente como algo valioso, como um tempo de potencialidades, o lugar da ação. Somente no presente é possível o rompimento da continuidade histórica, o fim da opressão dos vitoriosos sobre os vencidos. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Acredita na articulação histórica entre presente e passado, na tradição rememorada e reconstruída.

Michael Löwy (2005) explica que a ideia profundamente original do autor alemão sobre a filosofia da história, é criada a partir de três pontos de vista *a priori* contraditórios ou incoerentes: o romantismo, o messianismo judaico e o marxismo. “Não se trata de uma combinação ou síntese eclética dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas de invenção, a partir destas, de uma nova concepção” (LÖWY, 2005, p.17). Para a construção dos conceitos benjaminianos as mais diversas influências de correntes filosóficas são elaboradas em uma “operação de fusão alquímica, para fabricar com eles o ouro dos filósofos” (LÖWY, 2005, p. 12).

Ao se evidenciar o componente romântico nas obras de Walter Benjamin se faz necessário explicitar a que romantismo Löwy se refere. Löwy e Sayre (2015) desconstróem alguns conceitos sobre o romantismo e o apresentam como uma maneira de estar na sociedade que se expressa em algumas obras, nas artes ou na filosofia, em oposição ao capitalismo. “É

uma visão de mundo. Partindo de uma análise marxista é um protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, contra a economia burguesa”, argumenta Löwy (2015). Os românticos percebem que existia algo que foi perdido, contradições e ambiguidades que não cabem na exatidão do mundo moderno. Um mundo desencantado, carente da face espiritual e sensível.

Os autores apontam quatro tipos de romantismo: retrógrado, conservador, desencantado e revolucionário. O revolucionário sente a nostalgia do passado e quer transformações, quer re-encantar o mundo. Para Löwy o romantismo revolucionário é “uma volta pelo passado em direção ao futuro utópico, pós-capitalista. Portanto, uma visão dialética, refere-se ao passado para atacar o presente burguês com vistas ao futuro” (LÖWY, 2015).

Partindo desta tipologia, Benjamin pode ser considerado um romântico revolucionário. Estão presentes em sua concepção da história a crítica à ciência, à racionalidade, à quantificação e mecanização do mundo, à padronização, à abstração racionalista e à dissolução dos vínculos sociais, características que, segundo Löwy (1990), aproximam romantismo e marxismo. A nostalgia do passado está sempre bem marcada, porém em forma de tensão revolucionária, incitando a mudanças.

Dois conceitos fundamentais são ressaltados por Löwy (2005) a partir de sua leitura das teses de Benjamin sobre o conceito de história: a rememoração e a redenção messiânica. A rememoração, o olhar para o que já foi, a consciência de injustiças cometidas ganham uma “qualidade redentora”, tornando-a capaz de transformar o sofrimento das vítimas do passado. Não se trata de um simples lembrar, mas de conferir um sentido mais amplo para a palavra, considerar a rememoração dotada do caráter de construir novamente a memória, trazendo à tona e discutindo as contradições negadas, os conflitos atenuados, dando voz aos antes silenciados.

Benjamin traz à tona o componente teológico, religioso, mítico entrelaçado ao mundo material. “Não resta dúvida que uma das constantes de Benjamin é passar do registro teológico ao materialista e vice-versa, com uma facilidade que desconcerta seus leitores” (GAGNEBIN, 1993, p. 20). A força messiânica descrita pelo autor corresponde à força revolucionária, que move a humanidade em direção à sua emancipação. A redenção pode ser compreendida pelo viés profano e teológico. “Em termos seculares ela significa a emancipação dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p.51). A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que a redenção messiânica é a revolução, uma missão herdada dos antepassados, uma aposta na sociedade com valores comunitários.

A relação histórica entre passado, presente e futuro concebida por Benjamin, dialética, rica e complexa, é em parte expressa na afirmação de Jeanne Marie Gagnebin: “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 1998, p. 218). Presença e ausência, atual e passado fazem parte do jogo de oposições que se entrelaçam na construção da memória. Nela o que já foi transparece vívido, recriado em uma narrativa que atinge também o presente durante sua elaboração, visto que promove reflexões ligadas a fatos e condições ainda existentes e indica que o agora é transitório.

2.2 Memória e história: construções humanas

Não há ingenuidade no jogo entre luz e sombra que determina o que será ou não lembrado. Como sustenta Le Goff (1990), memória é organismo vivo, precisa de alimento, necessita da ação dos sujeitos. Uma ação carregada de intencionalidade: é preciso lembrar e esquecer. Quem determina o que é relevante ou insignificante, o que deve receber destaque ou ser ocultado? Esquecer e guardar fazem parte de um jogo de poder na construção da memória e da história.

Se um documento produzido em outra época resiste ao tempo e atravessa espaços para chegar até o momento presente significa que foi guardado por alguém. A ação de uma pessoa de conservá-lo possibilita que seja lembrado futuramente. Escolhas são feitas para que os documentos sejam preservados ou esquecidos, alguma lógica, ou critério, é utilizada nestas escolhas. Guarda-se o que se quer perpetuado de acordo com algum interesse, seja pessoal ou coletivo.

A ação que busca imortalizar uma memória é permeada pelas relações de poder. O detentor do poder abriga a lembrança que julga ser importante, fazendo repetir referências ao que quer ver fixado. O poder de atuar de maneira a garantir o que será lembrado expressa-se por meio dos nomes de ruas, feriados, monumentos, implementando, assim uma obrigatoriedade de se recordar os fatos ou pessoas por eles representados, é instituída uma memória oficial. Neste processo o poder se impõe elegendo o que ficará marcado, inscrevendo no espaço o que pretende que permaneça no tempo.

Inscrições, obeliscos e outros monumentos comemorativos cumprem diversas funções ligadas à manutenção da memória. No oriente antigo tais obras já proliferavam. Segundo Le Goff (1990), a fase “áurea” das inscrições foi a da Grécia e da Roma antigas. “As

inscrições acumulavam-se e obrigavam o mundo greco-romano a um esforço extraordinário de comemoração e de perpetuação da lembrança” (LE GOFF, 1990, p. 454). Possuíam um caráter publicitário, além de servirem como “arquivo de pedra”, divulgando o que deveria ser lembrado.

Na sociedade contemporânea teatros, hospitais, escolas e outros edifícios juntam-se à ruas, praças, pontes, rodovias e recebem nomes de personagens que remetem ao que deve fazer parte da memória oficial. O poder que permeia a escolha do que será iluminado ou oculto torna-se patente ao analisarmos os nomes atribuídos a espaços públicos e elementos arquitetônicos dos municípios.

Ao documento também foram sendo atribuídos novos sentidos ao longo do tempo, conforme a sociedade e as ciências o concebiam. Le Goff (1990) conta como este termo latino, que deriva do que pode ser traduzido por ensinar, assume o sentido de prova e mais tarde, no início do século XIX é consagrado pela escola positivista como testemunho, que fundamenta o fato histórico. “Ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento” (LE GOFF, 1990, p.536).

Assim como os monumentos, para Le Goff (1990), os documentos, considerados tão importantes para a construção da narrativa histórica, devem ser analisados de maneira crítica. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1990, p. 545). O autor afirma que todo documento é um monumento. Para ele, entender o documento como monumento prescinde desconfiar, questionar o que significa, reconhecê-lo como potencial instrumento de poder, que “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1990, p. 548).

O triunfo do documento como imprescindível para se fazer história gera mudanças na noção do que é considerado como tal. O leque de elementos do que poderia ser aceito como um documento foi ampliado, passando a incorporar outras linguagens além da escrita. São admitidos como documentos passíveis de análise para a construção da narrativa histórica registros, fotografias, obras de arte, crenças, rituais.

Admitindo a produção cultural como documentos é possível traçar um paralelo entre a concepção de Le Goff e a de Benjamin a respeito dos documentos como instrumentos de poder. “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012b, p 13). Os chamados “documentos da cultura” são os bens culturais, que

também abrigam em sua produção e distribuição a opressão e a desigualdade social e que servem como instrumento de dominação. Assim, devem ser buscados em sua análise também as marcas da intencionalidade que portam.

Para Le Goff (1990), somado à dilatação do conteúdo do termo documento e ao interesse pela história de todos os homens, não mais somente pela vida dos personagens de destaque da sociedade, o avanço tecnológico gera transformações na maneira de se lidar com a memória. Com o uso do computador cria-se a ideia de uma memória perfeita. Um aparelho passa a dizer como foram exatamente as coisas, pois é capaz de reprodução perfeita e fidedigna. O uso do computador como máquina que cria a memória perfeita, exclui a dimensão humana, destitui o homem da função de guardador. A crença na possibilidade de uma memória perfeita, da cópia exata ao original desvaloriza o viés criativo da memória, que a torna mais rica.

Admitir que existe uma dimensão criadora não significa transformar memória em ficção. O ato de narrar permite espaço para a criação, na medida em que é preciso elaborar este relato. Todo agente da memória produz uma narrativa própria, porém as nuances não são intencionais, não caracterizam uma invenção. A diferença entre memória criadora e memória ficcional está na intenção. Fazendo referência aos relatos orais coletados para sua pesquisa, Ecléa Bosi (1994) conta: “o que me chama a atenção é o modo pelo qual o sujeito vai misturando na sua narrativa memorialista a marcação pessoal dos fatos com a estilização das pessoas e situações e, aqui e ali, a crítica da própria ideologia” (BOSI, 1994, p. 26). A memória criativa é composição individual e coletiva que faz sentido para a pessoa ou comunidade que a constrói.

A memória oral é um ato mais criativo que a escrita, nela a palavra específica não é tão importante. É natural que entre as narrativas orais repetidas por uma mesma pessoa haja variação de palavras, ou que, entre narrativas de sujeitos diferentes sobre um mesmo fato, se encontrem discrepâncias. Isso não quer dizer que ela é invenção, as variações não são propositais, acontecem naturalmente. A memória oral não se atém somente à palavra, nela os gestos, a entonação de voz, o olhar fazem parte da transmissão.

Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (BENJAMIN, 1997, p. 220-1).

A palavra permite ao homem criar por meio dela. O mais importante está na ação humana que constrói a memória, não existe a palavra sem a pessoa. Mesmo que as narrativas

de uma memória contenham hiatos, “com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial” (BOSI, 1994, p. 37).

A capacidade do sujeito de construir memória por meio da elaboração de narrativas dialoga com a crítica de Franco Ferrarotti (2010) à ciência moderna que importa-se com o macro, com o âmbito das relações sociais, mas ignora o indivíduo. Na mesma linha de Ginzburg, o autor defende que ao olhar o macro deixam-se escapar singularidades e, partindo do geral, se produz um conhecimento descolado da realidade, do modo de ser das pessoas. Engendram-se modelos, não a compreensão de quem são os sujeitos e como são suas relações.

Comentando o trabalho de Ecléa Bosi, João Alexandre Barbosa diz que a autora “encontra o ritmo da percepção do outro que é o ritmo da vida” (BARBOSA, 1994, p.14). A percepção da vida no outro, empregada para a construção de conhecimento científico, é possibilidade de uma história múltipla, que abriga contradições e lacunas, “como os desvãos e largos batentes onde as criaturas se abrigam e se escondem, permanecendo, contudo, no aberto das ruas” (CHAUI, 1994, p.30). A linearidade e a homogeneidade das narrativas históricas deixam escapar partes relevantes do conhecimento e empobrecem a complexidade do fazer humano sobre o mundo.

A proposta de Ferrarotti é olhar para o particular, para o sujeito, em busca do geral, do contexto social. O autor defende que toda a vida do indivíduo é uma práxis que realiza síntese. É na práxis (relação do sujeito com opções, contexto, ideologia) que acontece a síntese da história entre as estruturas, portanto o indivíduo é a totalização do contexto social e nele é possível enxergar o todo. “O nosso sistema social encontra-se integralmente em cada um dos nossos atos, em cada um dos nossos sonhos, delírios, obras, comportamentos. E a história desse sistema está contida por inteiro na história da nossa vida individual” (FERRAROTTI, 2010, p. 44). Na história do indivíduo pode-se ir além da simplificação, da lógica progressiva, sequencial, básica que ignora os detalhes e contingências.

Vale ressaltar que esta totalização é ativa, não é equivalente à apropriação ou internalização, prescinde ação. O indivíduo sintetiza o todo, a história, no seu agir sobre o mundo. A totalização não se dá no ser (eu sou a totalização), mas no agir (eu totalizo). “O campo de todo ato ou comportamento humano vê a copresença ativa dos condicionamentos exteriores e da práxis humana que os filtra e os interioriza, totalizando-os” (FERRAROTTI, 2010, p. 49). A práxis não acontece no isolamento do sujeito, mas justamente na sua interação com o outro e o ambiente em que vive. Sua ação pode ser passiva ou forçada, mas ainda assim esse existir no mundo é uma totalização do social.

Reapropriação indica um processo, ação contínua, não completude, a práxis é, portanto movimento constante. O caráter ativo do homem em relação ao mundo, que o capacita a “filtrar os condicionamentos exteriores” permite afirmar que a ação de contar sua história é uma forma de sintetizar o universal que o envolve. No processo de elaboração de sua narrativa o sujeito desconstrói o que recebeu como determinação social e o reconstrói de maneira única, ressignificada de acordo com suas experiências. “A narrativa biográfica é uma síntese ativa da imagem totalizada e da interação presente em que se situa o sujeito” (FERRAROTTI, 2010, p.48). Se narrativa é síntese do social, quando se capta uma narrativa é possível nela congelar todas as estruturas, o contexto social daquele instante em que foi produzida.

No Batuque de Umbigada, por meio da reformulação oral de seus valores, da dança, do toque do tambor, dos versos das modas cantadas, os batuqueiros elaboram a narrativa de sua história. Analisar a práxis nesta manifestação cultural é possibilidade de observar as estruturas e o contexto social em que está inserida.

2.3 O batuqueiro como narrador: possibilidade de transformação

A preocupação em preservar saberes populares tradicionais não é algo recente nem exclusivo de pessoas que se interessam pela cultura negra ou a cultura caipira em Piracicaba. Quando propôs a implementação do termo folclore para designar o saber popular em 1846, o inglês William John Thoms já empenhava-se em angariar apoio para estudos sobre costumes, rituais, produções artísticas e superstições de tempos passados que ele temia que se perdessem completamente com a modernização. A mesma inquietação em relação aos conhecimentos preservados na prática do Tambu fez com que os batuqueiros de Capivari, Piracicaba e Tietê se reunissem em um só grupo no final da década de 1950 e inspirou o movimento dos novos batuqueiros nos anos noventa.

Diferente do que acontece com os bens materiais que são conservados por meio de restauros, os bens imateriais, como expressões culturais, dependem do interesse das novas gerações em se apropriar dos saberes que garantem sua continuidade. É imprescindível que os mestres do Batuque de Umbigada reordenem os valores que o caracterizam com os mais jovens, a fim de que a tradição se perpetue e a manifestação continue a promover sentido para a comunidade a que pertence.

A tradição oral reestrutura conhecimentos e memórias através de simbologias. Os mais novos que se interessam pelos conhecimentos ancestrais de sua comunidade, aprendem

observando e investigando o que lhes chama a atenção no fazer dos mais velhos. Assim passam a decifrar os segredos e símbolos escondidos na variação do som dos tambores, na coreografia das umbigadas, na maneira de fabricar e afinar os instrumentos, nos gestos, roupas e penteados que falam de complementaridade entre feminino e masculino, coletividade, proximidade, valorização do diferente, respeito aos mais velhos e consideração à criança.

Foram estes valores que disseram ao negro escravizado: você é gente, você é humano, que sente, pensa e produz cultura. Quando chegaram ao Brasil os negros não possuíam nenhum elemento material que pudesse ligá-los à sua origem, nem mesmo os companheiros de cativeiro cumpriam este papel. Os traficantes e senhores de escravos se preocupavam em distribuir os negros de maneira que dificultasse uma identidade entre eles, que promovesse qualquer tipo de união ou formação de grupo. Mesmo entre os povos de origem *bantu* há uma diversidade enorme de costumes, línguas e crenças. Essas diferenças inibiram a aproximação entre os escravizados, que podiam, inclusive, pertencer a povos inimigos. Darcy Ribeiro explicita a realidade subjetiva do negro escravizado:

Sem amor de ninguém, sem família, sem sexo que não fosse a masturbação, sem nenhuma identificação possível com ninguém - seu capataz podia ser um negro, seus companheiros de infortúnio, inimigos - maltrapilho e sujo, feio e fedido, perebento e enfermo, sem qualquer gozo ou orgulho do corpo, vivia a sua rotina (RIBEIRO, 2006, p. 107).

O negro, trazido ao Brasil na condição de escravo, despojado de referências culturais ou elementos que o auxiliassem a estabelecer alguma identidade com o lugar ou com as pessoas com que convivia, encontrou na recriação do Batuque de Umbigada uma forma de enfrentar e se contrapor às condições desumanizantes a que foram submetidos. O Tambu funcionou como cultura de resistência, ao defender valores opostos aos aceitos como padrão.

Hoje, esses mesmos valores continuam a ser reelaborados de geração em geração, o mais velho ensinando o mais novo numa relação próxima que respeita e precisa da postura ativa de quem entrega e de quem recebe. “Boca de mestre, ouvido de aprendiz” (PAULA JUNIOR, 2015b). Apesar de parecer denotar um fluxo unilateral, esta expressão, comum entre os batuqueiros, condensa a descrição de um processo de aprendizagem em que não há somente uma transferência de conhecimentos, mas uma troca de experiências que resulta em sentido de vida.

Para ensinar ao mais novo histórias e conhecimentos ancestrais o mestre batuqueiro os transforma em narrativa por ele construída, que rememora suas experiências, assim como a

de seus antepassados e a dos membros de seus grupo, numa trama que lembra um tecido composto por diversos fios. Walter Benjamin reflete sobre o fazer do narrador:

podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1997, p. 221).

Ao narrar, novos fios são incorporados à trama que nunca resulta num mesmo tecido, mesmo que produzido pelo mesmo artesão. O tecer do mais velho integra o ouvir do mais novo, que se apropria do conteúdo transmitido em um tempo e contexto específico, que também intervém nesta ação.

Conforme sugere Ferrarotti e a tese do sujeito como síntese do social, a formação acontece na vida, não descolada dela. Contra a imagem de uma formação que ocorre em período e local determinados, capaz de no final entregar um sujeito pronto para viver em sociedade, as pesquisas na área de histórias de vida mostram que a formação acontece o tempo todo, não há um momento específico de início e de fim, não existe delimitação clara para o tempo do processo de formação, que pode acontecer em diferentes espaços. Seguindo por este caminho, o próprio ato de narrar é formativo. No momento em que se narra, toma-se consciência do que motivou determinadas escolhas, é preciso também enfrentar algumas coisas não ditas.

As mudanças ocorrem ao longo da vida toda do ser humano, o narrar é uma das experiências transformadoras que ele pode viver. Ao escolher entre suas memórias o que e de que forma vai ser dito, o narrador reflete e estabelece novas concepções, que reverberam em seu viver. Não é possível separar o mestre do batuqueiro, as duas faces estão entrelaçadas indissolivelmente e definem sua narração.

O ato narrativo na tradição do Tambu não é uma construção isolada. Como afirma Lucien Goldmann, “um dos méritos do pensamento dialético foi mostrar que o sujeito criador de toda vida intelectual e cultural não é individual, mas social” (GOLDMANN, 1973, p. 27). O sujeito, considerado pelo autor unidade ativa, é parte de uma realidade transindividual: um grupo. Enquanto parte de um grupo, o sujeito pode ter suas ações consideradas coletivas. O autor acrescenta que esse ser coletivo, não é a soma de vários indivíduos, é uma formação social, que age em conjunto, mas também se opõe a outros grupos.

Em seus trabalhos, Goldmann explicita que apesar de considerar a formação da consciência de classe uma tendência comum, que se desenvolve a partir da realidade econômica e social, nem todos os grupos constituem classes sociais. Para ele o que reúne as

pessoas em grupos são as visões de mundo, um “conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias” (GOLDMANN, 1979, p. 20) comuns. Tais visões de mundo são também responsáveis pela oposição entre os grupos. Propõe o termo “consciência de grupo” para expressar a noção de que o indivíduo não se apresenta apartado “como um átomo, que se opõe, enquanto *eu* isolado, aos outros homens e ao mundo físico” (GOLDMANN, 1979, p. 20). Na práxis dos batuqueiros é possível observar essa maneira de ser coletiva proposta por Goldmann e a oportunidade de construir uma consciência coletiva e de se contrapor, como grupo, a realidades vigentes.

O processo de transmissão e a experiência de viver de acordo com os valores de uma cultura popular tradicional são realidades construídas por pessoas. “Toda situação criada pelo homem tem um caráter dialético e comporta aspectos contraditórios” (GOLDMANN, 1972, p. 29). Portanto, é natural que no processo formativo que permeia a prática do Batuque de Umbigada encontre-se tanto o espaço para ação consciente e transformadora do sujeito, quanto a face que o conforma.

A maneira como o receptor assimila uma informação ou conhecimento interfere em sua formação.

É essencial manter sempre presente no espírito que há duas maneiras de ler um livro, de ver um filme ou de receber uma informação: uma recepção passiva, que sofre a mensagem; e uma recepção ativa, que procura no livro ou no filme um convite à reflexão, um problema que é preciso assimilar, a voz de privilegiada importância numa discussão sobre os grandes problemas da vida, que integra informações numa visão global, aperfeiçoando-a ou modificando-a (GOLDMANN, 1972, p. 26).

No contexto do Batuque de Umbigada o que se verifica é o processo de formação integral dos sujeitos. A escuta ativa e o aprender participando a educação no sentido pleno, que leva o indivíduo à autorreflexão, à reapropriação de seu conteúdo histórico, tornando-o partícipe do processo de construção da própria cultura.

Entendendo o batuqueiro como co-autor de sua tradição, neste estudo opta-se por mostrar como os valores próprios do Batuque de Umbigada são transmitidos e se contrapõem à ideologia e à práxis capitalista corrente por meio de depoimentos, modas, maneiras de fazer e ensinar que determinam o cotidiano do Tambu. Assim, ganha destaque a memória contada pelas palavras de seus próprios autores.

Com base nas proposições anteriormente apresentadas a respeito do olhar para o particular a fim de entender o todo, da importância de marcas como indícios que possibilitam reconstruir uma história, da relação dialética entre indivíduo e cultura e admitindo o grupo de

Batuque de Umbigada como espaço que viabiliza a formação de seus membros, promove reflexões e orienta sua práxis, nele a expressão do batuqueiro pode ser percebida como uma pronúncia coletiva. Portanto, os sujeitos que transparecem em relatos e composições doravante apresentados refletem o ser do grupo, não somente o individual. Utilizando a ideia desenvolvida pelo professor Thiago Borges de Aguiar, quando se manifestam estão expondo elementos que falam de um “si coletivo, não apenas de si mesmos” (AGUIAR, 2017). Desta forma toda imagem identitária contida no material analisado refere-se também ao grupo, não só ao autor.

Tanto os depoimentos quanto as modas utilizadas nesta pesquisa são provenientes de duas publicações: o livro de criação coletiva organizado por André Paula Bueno, Maria Cristina Troncarelli e Paulo Dias (2015) e a tese de doutorado defendida por Claudete Nogueira (2009). Apesar de colhidos durante uma longa convivência de amizade e trabalho, devem ser vistos como fragmentos, pois chegam até aqui editados e organizados conforme critérios e propósitos de quem os reuniu originalmente.

É necessária a consciência de que o que se revela por meio destes documentos é apenas uma parte da construção subjetiva. Muito permanece submerso. Lembrando que o ato de narrar é transformador, portanto uma experiência formativa processual e permanente, os narradores estudados, tanto os que fornecem os depoimentos orais quanto os compositores das modas, são entendidos como sujeitos em constante formação, assim como a tradição que recriam, posto que as mudanças fazem parte de toda a vida, conforme já abordado. As marcas deixadas são suas pegadas, não seu caminhar.

2.3.1 A voz do batuqueiro como expressão de uma práxis de resistência

Michel de Certeau (1995) sintetiza a multiplicidade, a diversidade, a riqueza de sentidos e significados heterogêneos que o campo cultural engloba quando propõe que a cultura deve ser entendida no plural. Assim faz pensar em culturas que coexistem, possibilidades, variações, liberdade, criatividade, campo vasto elaborado e aberto para o movimento. Acredita na cultura com perspectivas múltiplas para a existência humana, onde ser corresponde a inúmeras possibilidades. A proposta de Certeau, a valorização da diversidade de culturas em um mesmo tempo e lugar, converge com o diagnóstico de Jameson (2001) quando analisa o processo de globalização e assinala a uniformidade cultural promovida pela supremacia econômica na sociedade atual. O autor francês defende: “a homogeneização das estruturas econômicas deve corresponder à diversificação das expressões

culturais. Quanto mais a economia unifica, mais a cultura deve diferenciar” (CERTEAU, 1995, p. 143).

Pode-se enxergar nesta afirmação de Certeau um potencial de resistência embutido na cultura. Quanto mais submetidos à conformidade imposta pela economia, mais a cultura deve funcionar como contraponto à unificação, isso significa que por meio da valorização de diferentes culturas, plurais, contrastantes, discrepantes, há a possibilidade de resistir à razão hegemônica defendida como única válida. No fazer das culturas é possível torná-las espaços provedores de sentido para a vida, de significados diferentes dos inculcados no modo de ser consumista e padronizador em que se está inserido.

Quando recriado no Brasil pelos negros escravizados, o Batuque de Umbigada servia como tática de resistência à lógica colonizadora que lhes negava a condição humana. Em oposição ao cotidiano desumanizador imposto essa manifestação cultural evocava valores da tradição oral africana para afirmar a existência do negro como sujeito, embora coisificado na dinâmica da escravização. Hoje resiste à lógica opressora, recria uma práxis em que saberes tradicionais são reelaborados de geração em geração.

Segundo Certeau, um setor particular da sociedade não é capaz de suprir a todos os outros daquilo que promove sentido a eles. “Que grupo tem o direito de definir, em lugar dos outros, aquilo que deve ser significativo para eles?” (CERTEAU, 1995, p. 142) Assim, a cultura deve ser prática que provê significação, ela consiste não em receber, mas em exercer a ação pela qual cada um marca aquilo que outros lhe dão para viver e pensar” (CERTEAU, 1995, p. 143). O conceito de cultura “significativa”, como chama o autor a cultura feita pela ação humana, por meio da reflexão sobre a realidade vivida, o caráter de resistência aos parâmetros predominantes na sociedade, coincide com a concepção de Paulo Freire:

A investigação do pensar do povo não pode ser feita sem o povo, mas com ele, como sujeito de seu pensar. E se seu pensar é mágico ou ingênuo, será pensando o seu pensar, na ação, que ele mesmo se superará. E a superação não se faz no ato de consumir ideias, mas no de produzi-las e de transformá-las na ação e na comunicação (FREIRE, 1983, p.119).

O diálogo, a ação com o outro, a reelaboração de costumes, o “pensar mágico ou ingênuo”, constroem com os batuqueiros uma práxis. Na Caiumba há o diálogo do ancestral com o moderno. Um oferece ao outro oportunidade de “viver e pensar” e, na ação, construir espaço de movimento para si. Existem costumes comuns aos membros do grupo, valores entregues de geração a geração, que, reapropriados, caracterizam aquela comunidade. Padrões também são definidos, interferindo e remodelando a maneira de enxergar e interagir com o mundo. Porém, como aparece várias vezes nas falas dos batuqueiros mais velhos quando

refletem sobre as mudanças, “todo tempo não é um”¹². É natural, para que permaneça uma “cultura significativa” como recomenda Certeau, que modelos e normas de conduta sejam ponto de partida para reflexão e questionamento. No movimento contínuo de reconfiguração do ser do batuqueiro e do Batuque contradições, crenças, aflições, certezas e conflitos coabitam terreiros e palcos, construindo uma práxis em que o convívio com o outro e suas diferenças são encaradas como oportunidade de reflexão e formação.

A palavra africana *ubuntu*, assim como saudade na língua portuguesa, não possui correlação direta com outro termo, em outra língua. Pode-se dizer que o sentido de *ubuntu* é o de que não existimos sozinhos, somos a partir da existência e convivência com o outro. Ela dá origem a frases como “só sou porque você é” ou “sou o que sou pelo que nós somos”, bastante encontradas em materiais que divulgam a cultura afro-brasileira. O Batuque de Umbigada, como outras culturas de matriz *bantu*, compartilha da ideia contida na palavra *ubuntu*. A coletividade é um valor que pauta e delinea as ações do grupo e dos indivíduos dentro dele. A maneira de ensinar e aprender também está impregnada desse sentido do existir ligado ao outro, entendidos como parte da educação. Por sua vez

a educação refere-se a uma construção da própria vida, mas a partir de relações geracionais, de gênero, de grupos sociais e étnico-raciais, sempre procurando ampliar a visão de mundo, compartilhando e repassando conhecimentos e experiências. Assim, a vida do indivíduo somente se efetiva e tem sentido no seio da comunidade, e, portanto, não busca apenas um bem estar pessoal, individualizado, mas um bem estar do grupo, do coletivo (PAULA JUNIOR, 2014b, p. 137).

Como formação busca-se a possibilidade de compreensão crítica da vida real, do desenvolvimento das potencialidades individuais, o favorecimento das circunstâncias em que as pessoas se eduquem umas às outras. O conhecimento encontra-se na experiência pessoal e na capacidade de aprender a partir de impressões retiradas do universo cotidiano, na convivência com o outro. Tratando da pedagogia problematizadora que propõe, Paulo Freire aborda a construção de temáticas a serem utilizadas no processo de educação. Temáticas que devem permear a realidade concreta dos envolvidos nessa dinâmica. Enfatiza mais uma vez a importância do envolvimento e da proximidade entre os participantes, a imprescindibilidade da ação: “Não posso investigar o pensar dos outros, referido ao mundo se não penso. Mas, não penso autenticamente se os outros não pensam. Simplesmente, não posso pensar pelos outros nem para os outros, nem sem os outros” (FREIRE, 1983, p. 119).

¹² Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015) “todo tempo não é um” é uma expressão oral antiga que aparece nos versos cantados na capoeira. Significa que tudo se transforma ao longo do tempo.

A maneira de ensinar e aprender no Tambu se aproxima do que Paulo Freire concebe como educação dialógica. Ao restabelecer valores ancestrais da tradição oral africana, mestres e aprendizes constroem um processo de formação dialética: o aprendiz é educado na convivência com os mais velhos, observando, ouvindo e se apropriando do conhecimento antigo em tensão com a conjuntura da vida moderna em que está inserido. Concomitantemente o mestre passa por transformações subjetivas, enquanto reorganiza os saberes, constrói sua narrativa e se relaciona com as questões e conflitos trazidos pelo aprendiz. “Nos depoimentos dos batuqueiros e batuqueiras, ao se referirem sobre a forma de aprendizagem do batuque, aparecem constantemente os verbos ouvir, ver, observar e participar, entre outros” (NOGUEIRA, 2009, p. 98).

Em contraste com a preponderância da técnica, o conhecimento fragmentado, esvaziado de sentido, a relação mercantilizada entre indivíduo e cultura reduzida à dependência entre consumidor e mercadoria, do reforço ao individualismo incentivado pela ideologia capitalista, a tradição do Batuque de Umbigada pode oferecer a quem dela se aproxima uma maneira mais humanizada ser. “Nessa dança, existe o contato do umbigo entre homens e mulheres, significando a retomada da harmonia, o equilíbrio da criação e a continuidade da vida. Em um simples gesto, está contida toda uma perspectiva de observar o mundo” (PAULA JUNIOR, 2014a, p. 194).

Pode ser comum ligar a tradição oral somente à palavra falada, mas ela vai mais além: compreende gestos, rituais, maneiras de fazer, “é o próprio ser em sua inteireza que se expressa” (PAULA JUNIOR, 2014a, p. 193). E nesse expressar transmite significados, modelos, valores, aspirações, críticas, memórias que motivam a reflexão e a ação na realidade presente. Segundo Paula Junior (2014a), os mais velhos são mais aptos a explicar a tradição aos mais jovens, por poderem compreender melhor os saberes algumas vezes velados que o universo ancestral contém. Às gerações mais novas cabe a tarefa da reinterpretação desse conhecimento e de conectá-lo com a realidade presente por meio das realizações.

A ancestralidade é, portanto, uma base sólida na qual se assentam saberes, já que a experiência vivida pela civilização, expressa naquela comunidade, é significativa e aponta caminhos e proposições para as ações presentes, seja por erros seja por acertos no passado. Os mesmos servem como referências para reflexão, por isso, a necessidade dos mais velhos, de suas ponderações e interpretações (PAULA JUNIOR, 2014a, p. 194).

No Batuque de Umbigada, como na tradição oral, o conhecimento permeia as relações entre passado e presente, ancestral e contemporâneo, o convívio do humano com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo. Nessa rede de conexões o patrimônio

intangível de saberes pode ser continuamente renovado e compartilhado entre as pessoas do grupo. Muitas vezes os valores são reelaborados no convívio entre mestres e aprendizes de maneira espontânea. Outras vezes os mestres formam escolas, ensinando o seu modo de tocar o tambu, relembrando histórias sobre os rodopios das batuqueiras, festas e causos.

Os discursos sobre a dança, por exemplo, são elementos importantes no batuque, principalmente quando se referem às umbigadas, que envolvem regras, condutas e prescrições. Quantas umbigadas, com quem, de que forma devem ser dadas, explicitam algumas das concepções e visões de mundo vivenciadas pelo grupo (NOGUEIRA, 2009, p. 93).

Hoje o que se verifica, segundo Nogueira (2009) é uma organização planejada que viabiliza a ação educativa. De maneira espontânea ou intencional o processo estabelece vínculos sociais, comportamentos, ideias ou modo de entender o mundo; engloba a forma como a comunidade elabora os conhecimentos herdados; contribui para a construção da subjetividade dos participantes e pode ser vinculado à educação, em seu significado mais amplo de formação integral, não restrito à funcionalidade técnica. “Apropriar-se das informações do passado, dos segredos, dos rituais e ser guardião da memória significou, para esses sujeitos, serem portadores de um conhecimento diferente, que lhes permite viver em um espaço marcado pela exclusão e pelo racismo” (NOGUEIRA, p. 2009 142).

Distante da alienação provocada pela internalização da lógica opressora dominante, o contato com o Tambu pode significar construção de subjetividade e pensamento crítico. Há técnicas e formas no cotidiano do batuqueiro, mas elas não prevalecem em relação aos signos que representam. A coreografia, a maneira de tocar os instrumentos, os relatos orais vão além de seu caráter aparente, podem revelar o fazer de sujeitos que ressignificam valores e símbolos, se analisados como composições que carregam consigo a tradição de uma comunidade, sua singularidade, seu jeito peculiar de ser, de enxergar o mundo e de viver.

A práxis do Tambu - como ação refletida, prática acompanhada de reflexão - não se limita à imitação, convida à experiência, no sentido de se construir e incorporar o que é vivenciado. Contra a univocidade do mundo esclarecido, valoriza o diferente como possibilidade de conhecimento. “[...] nas apresentações do Grupo do Batuque de Umbigada a busca pelo improviso, a criatividade e a espontaneidade demonstram ainda uma certa autonomia diante de uma sociedade que padroniza” (NOGUEIRA, 2009, p. 145).

Nos depoimentos a respeito de como aprenderam a tocar ou dançar os batuqueiros passam a impressão da proximidade que o aprender/ensinar cria ou alimenta. Na maioria dos relatos o ponto inicial do processo é o interesse do aprendiz que se aproxima do mais velho motivado pela vontade de tocar ou dançar como ele.

Eu era criança minha mãe falava: ‘vou levar vocês no batuque, vocês vão ver que coisa bonita!’ Ela pegava na nossa mão e nós íamos. [...] Eu, Tô e Fama éramos novato, por isso pegavam em nossas mãos. [...] Eu via o tambu, o quinjengue, a matraca e escapava da minha mãe, sempre ficava perto. [...] Quem me ensinou foi Cassimiro e o seu Zequinha. Eu ficava de olho vendo o Cassimiro tocando. Eu trabalhava com o mestre Cassimiro na roça. [...] Aí todo batuque que eu ia, ficava perto dele, até que ele me perguntou se eu queria aprender. Ele me convidava para tomar um café, um lanche, eu ia lá, sentava, ele me ensinava. [...] O que aprendi mais foi tocar e umbigar, coisas que eu adoro. (ARRUDA, O., 2015, p. 230-1).

Comecei a ir no tambu com meu pai, José Romão. [...] Meu pai falava: ‘Vamos pro tambu, minha filha’, eu ia juntinho. Chegava lá, a gente passava a noite inteira, uma coisa gostosa mesmo! Meu pai adorava, eu acompanhei ele em todos os sambas de tambu. [...] Eu cantava a noite inteirinha, chegava de manhã estava rouca, não conseguia nem soltar a fala. (ROMÃO, 2015, p. 232).

No relato de Odair de Arruda, o Fião, e no de Dona Ignês Romão transparecem o cuidado e o amor dos pais que compartilham com os filhos a beleza e alegria que encontram no Tambu, a proximidade e o caráter não impositivo da formação: Fião sempre fica perto de Cassimiro, que o convida a partilhar momentos de sua vida pessoal enquanto o ensina. Dona Ignês “ia juntinho”, acompanhava, “uma coisa gostosa mesmo”!

O aprendizado não se dá de maneira mecânica, mas no convívio, na experimentação. Dona Ignês relembra: “um dia eu dei uma umbigada num homem, que deixei ele cair. Meu pai falou: ‘Minha filha, não é pra bater a barriga nele, é só pra ameaçar’, eu falei: ‘Ah bom! Então agora eu vou’, aí aprendi direitinho, depois de derrubar o cavalheiro, eu aprendi” (ROMÃO, 2015, p. 234).

Para aprender/ensinar procuram proximidade e o aprender/ensinar gera proximidade. Na maneira de contar, de fazer referência a quem o ensinou o aprendiz revela um vínculo de respeito e afeição pelo mestre, que muitas vezes era o pai, a mãe ou um parente próximo. “Quando eu cresci, era molequinho, eu era matraqueiro do meu pai, o José Marçal, conhecido como Zequinha. Ele era o maior tocador de tambu na região de Tietê. Ele me levava para tocar matraca com ele em toda festa que ia” (MARÇAL, 2015a, p. 228).

Mestre Herculano é um senhor idoso e afirma já ter nascido batuqueiro. Aniete Abreu e Wesley Queiroz são de outras gerações e cada um tem histórias diferentes. “Antes de eu nascer eu dançava batuque na barriga da minha mãe, porque quando ela estava me esperando já me levava para o batuque” (MARÇAL, 2015a, p. 228), conta Mestre Herculano. Aniete é uma jovem mulher e Wesley adolescente. Aniete se juntou ao grupo por intermédio de Mestre Herculano e Wesley conheceu o Tambu na escola, aos catorze anos, apesar de sua

tia ser compositora de modas para o batuque e participar ativamente das ações do grupo. Em comum têm a experiência de ser com o outro no Tambu.

Cada um teve contato e incorporou os saberes tradicionais à sua maneira, e também ao seu modo se colocam e reconstroem a tradição. “Vendo a imagem de Mestre Herculano, que generosamente me apresentou a tradição, pude entender como o sagrado e o profano caminham elegantemente e encontram um equilíbrio perfeito” (ABREU, 2015, p. 268), conta Aniete, que por meio da confecção de bonequinhos batuqueiras com papel de jornal, reelabora os costumes do Tambu. “Na construção de cada batuqueira, torço o jornal, imagino um turbante, refaço a marcação de um braço, um gesto de rodar a saia e deixo o meu traço, na fileira de tantos compassos” (ABREU, 2015, p. 268). Nas bonequinhos Aniete coloca um pouco de si, expressa sua maneira de enxergar a tradição, a maneira de ser e de se expressar dos batuqueiros.

Wesley conta:

Primeiro eu achei que era macumba, mas depois fui entendendo que é muito diferente e gostei do som dos instrumentos. Eu comecei tocando matraca, depois quijungue e acabei pegando o tambu e não larguei mais. [...] No primeiro dia em que participei já aprendi a dançar. Eu danço de vez em quando, mas o que gosto mesmo é de tocar tambu. Eu aprendi vendo outras pessoas tocando tambu, como o meu tio Valmir. Com ele aprendi a base, depois comecei a criar o meu próprio toque (QUEIROZ, 2015, p. 264).

Mestre Herculano, Aniete e Wesley, assim como a maior parte dos batuqueiros quando contam suas histórias, marcam em sua fala quem os ensinou, mostrando que existe um vínculo entre eles. Não aprenderam simplesmente, aprenderam com a mãe/Mestre Herculano/tio Valmir, pessoas específicas que recebem o carinho e respeito de quem construiu um pouco de si com eles. De uma mesma tradição, salientam o interesse por saberes diferentes, mas contam que colocaram de si na reelaboração dos conhecimentos com os quais tiveram contato.

Em Mestre Herculano Tambu e pessoa são indissociáveis, o caminhar do sujeito se dá na práxis de uma tradição herdada. Depois de relembrar diversos causos em que o Batuque de Umbigada é o protagonista, lamenta: “hoje tivemos que reunir os três lugares: Tietê, Capivari e Piracicaba para ver se dá um batalhão, um grupo de batuque, porque não tem mais gente, morreram todos”, para logo em seguida afirmar sua postura ativa: “Aqui em Tietê cuido da festa de São Benedito, aviso a negrada, então vem o pessoal de Capivari e de Piracicaba” (MARÇAL, 2015a, p. 229).

O fazer dos batuqueiros, integrado à sua realidade social, proporciona reflexão sobre seu estar no mundo, suas aspirações e limites, questiona determinações.

Na medida em que a compreensão dialética da História como possibilidade, superando o determinismo mecanicista, supera também a noção de um futuro inexorável, de que resulta sua problematização, ela coloca a mulheres e homens a questão da responsabilidade na história. A questão da decisão, da opção, da valoração, da ética, da estética. Evidentemente a questão da opção, da decisão implica uma realidade concreta, histórico-cultural, a que chegam as gerações. É a partir dessa concretude que mulheres e homens sonham, escolhem, valoram e lutam por seus sonhos. E o fazem não apenas como objetos mas também como sujeitos da história (FREIRE, 2003, p. 150).

Na sociedade capitalista as relações são baseadas na troca. Dá-se algo, seja dinheiro, trabalho, dedicação, para se receber em troca alguma outra coisa: mercadorias, salário, reconhecimento. Nas atividades do Batuque de Umbigada a relação predominante é outra, o companheirismo, sugerido pela base do pensamento africano expresso na palavra *ubuntu*. As ações necessárias para que o Batuque aconteça são desenvolvidas pelo grupo, cada um colaborando com o que sabe fazer. Desde o planejamento até a limpeza no final da festa. E colaborar, nesse ponto é justamente o que o termo sugere: trabalhar junto. Apropriando-se do vocabulário de Freire, é o fazer com o outro. Um realizar que compõe o modo de ser das pessoas, em que contribuem com seu trabalho porque fazem parte daquilo, os batuqueiros executam tarefas e se fazem nesse executar, são parte do que está sendo gestado. Diferente do trabalho voluntário que se identifica na realização de tantos eventos, em que as pessoas fazem para o outro ou pelo outro, transformando-o em objeto de sua benevolência. Os envolvidos estão lá para participar, para construir algo que sozinho não é possível, ninguém consegue dar uma umbigada em si mesmo.

As festas são abertas à comunidade, não é preciso pagar para participar, nem mesmo para experimentar a tradicional canja feita pelas batuqueiras, tudo é oferecido gratuitamente. O costume de receber a todos com hospitalidade e respeito, independente do poder aquisitivo que se possua, a dinâmica coletiva de preparar e desfrutar das festas, o contato próximo entre mestres e aprendizes se opõe à prática e à ideologia hegemônica difundida, que incentivam atitudes opostas ao companheirismo e valorização da alteridade. Na sociedade capitalista o caminho para a realização é a individualidade, o outro é empecilho a ser sobrepujado. Conforme Michael Löwy (1992), “a lógica do capitalismo é a lógica de atomização, destruição dos vínculos comunitários, isolamento do indivíduo, glorificação da separação, do egoísmo, do interesse utilitário” (LÖWY, 1992, p. 4). O grupo de Batuque de Umbigada

escolhe celebrar a vida e desenvolver a vocação de “Ser Mais”, produzindo cultura na denúncia da opressão vivida ou no bom humor inspirado em fatos cotidianos.

O homem fica em casa

A mulher vai trabalhar

Chega no sábado, se a mulher não der dinheiro

Inda o nego quer brigar.

Mulher trabalha,

Marido come,

Meu Deus do céu,

Nesta casa não tem homem (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 189).

O ressignificar de valores e posturas diante dos fatos remete à observação que Maria Lúcia Montes faz acerca das festas populares, pois contém “o sentido do jogo como força de invenção e experimentação a serviço da criação, que recombina incessantemente elementos antigos e o já conhecido em novas formas, para assim literalmente (re)criar em termos novos o arcaico e (re)inventar a tradição” (MONTES, 1998, p. 146). A cultura no Tambu é produto da práxis de sujeitos históricos, que interagem em um cenário de demarcações, desigualdades e tensões, em busca da autonomia e construção de sua história.

2.3.2 Um pouco dos sujeitos, muito de sua história

No Batuque de Umbigada, enquanto dançam acompanhadas dos tambores, as pessoas cantam. Hoje os versos cantados são as modas, antigamente se cantavam também as carreiras: a abertura do batuque, uma parte que contava só com a voz humana e o som do guaiá, precedia as modas e a dança enquanto os instrumentos eram afinados no calor do fogo. As carreiras do Tambu podem ser consideradas irmãs mais novas do Cururu, outra manifestação da cultura popular caipira, nascida da miscigenação entre costumes do branco europeu e do indígena nativo.

Na época que eu frequentava o batuque existia a carreira, então aí era dois oponentes, um cantando contra o outro. Era colocado ali, por exemplo, carreira do A, então você tinha que cantar tudo terminado em A; carreira do papa capim, cantava diversas horas ali tudo terminado em IM, não podia fugir daquilo (ASSUMPÇÃO FILHO, 2015b, p. 209).

As carreiras desapareceram do Batuque de Umbigada, permaneceram as modas, mais dinâmica e convidativa à participação de todos.

Na moda, onde ele fala e a mulher fala, fica bem animado. Desperta a resposta constante dos batuqueiros, enquanto dançam, olham e cantam em parceria. O par se forma, canta e dá umas umbigadas, e logo cada um parte para outra parceria. Isso garante um bom humor na dança, um riso, um movimento constante. (BUENO, 2015, p. 208).

Existe um encarregado de cantar as modas, que atualmente utiliza um microfone na maioria das vezes, e os outros participantes o acompanham. Antigamente as modas eram cantadas em parilha, ou seja, em dupla, como nas modas de viola caipira, mas agora não é mais prática obrigatória. Sozinho ou em parilha o que se canta nas modas é o acontecido, fazendo a crítica do cotidiano, mostrando a visão que se tem da realidade local e mundial. São composições impregnadas com a experiência de quem vive a realidade opressora, sua versão de como as coisas aconteceram, resultado da reflexão sobre memórias ancestrais e do agora. “Vozes que necessariamente devem ser ouvidas para que, afinal, possamos entender história como construção coletiva e democrática” (DIAS, 2015b, p. 13). Cantam-se ainda os amores e suas dores, as alegrias, sofrimentos e indignações.

No domingo fui no cinema

Fiquei muito aborrecido,

Eu fiquei foi com muita raiva

Do artista com o bandido.

Ei moçada!

Eu juro que eu fiquei comovido!

Tocaram o artista pra cadeia

E deram a liberdade pro bandido (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 203).

Usando provérbios ou fazendo um desmanchado¹³ o que importa é cantar dentro do assunto¹⁴, como afirma o batuqueiro Dito Assumpção: “Mariano, sem querer aparecer, era um dos melhores modistas. Ele cantava dentro do assunto e a moda dele tinha fundamento; tudo o

¹³ Desmanchado é a maneira dos batuqueiros se referirem à reapropriação de um verso de uma composição famosa na produção de uma moda. Significa que “o verso foi “desmanchado” da música famosa e vem dar graça à moda do batuque” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 200).

¹⁴ Cantar dentro do assunto é abordar na moda assuntos que estão em discussão no momento.”um assunto bem compartilhado pelos presentes pode garantir o sucesso da moda nova, e com detalhes de humor que só os participantes percebem” (BUENO, 2015, p. 197).

que o Mariano cantava, se você fosse dar uma olhada pra trás, lá você via um pedacinho do passado” (ASSUMPÇÃO FILHO, 2015a, p. 198).

Os modistas, que constroem sua narrativa por meio da composição das modas do Batuque de Umbigada, carregam as marcas dos acontecimentos de sua época, apresentam ambiguidades e contradições, pois são indivíduos concretos, que vivem em tempo e espaço determinados, trazem em sua produção artística o panorama social em que estão inseridos. “Os pontos do jongo, as modas do batuque, os cânticos do congo e do moçambique são entendidos como crônicas poeticamente organizadas que nos dão informações preciosas sobre as relações da comunidade com a sociedade em diferentes momentos de sua trajetória” (DIAS, 2015b, p. 13).

Conforme visto, recontar a memória que guarda os conhecimentos tradicionais de uma cultura popular é fundamental para sua existência. O que não é lembrado morre. As narrativas são uma forma do grupo do Batuque de Umbigada construir e difundir sua memória, portanto nelas estão inseridas o que o interessa ao grupo que seja perpetuado.

Algumas trazem lembranças sobre a época do cativo, quando aos negros foi negada qualquer condição de humanidade. Segundo Nogueira (2013), relatar as histórias sobre a escravidão é uma maneira de mostrar que “os escravizados não foram apáticos ou anônimos diante da dominação e que souberam utilizar sua bagagem cultural para viver em uma nova sociedade” (NOGUEIRA, 2013, p. 60-1). Tão importante quanto a liberdade era mostrar a humanidade dos negros. A pessoa vista como sujeito, autônoma e capaz de relacionar conhecimentos tradicionais recebidos a seu contexto de vida, de utilizar a cultura como espaço de transformação e resistência às contradições defendidas por um sistema opressor retratado no Tambu contrasta diametralmente da pessoa representada pelo seu poder de consumo, transformada em objeto manipulável conforme os interesses econômicos a que estão submetidos no sistema capitalista hoje.

A rememoração do período da escravidão se mistura ao olhar atual para os conflitos vividos na relação com a sociedade.

Todos passarinhos cantam

O pombo não pode cantar

O pombo ganha gemer

A pomba ganha chorar

Ai que pena que me dá.

Dona quando quiser suspiro,



DIÁRIO OFICIAL

*Deixa que eu despacho,
Eu tenho pé de suspiro
Está carregado de cacho
Ele dá suspiro triste,
Gemido e baixo* (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p 216 - 7).

Nessa moda Rei Domingos pode estar se referindo às limitações e penúria impostos aos escravizados, como também pode mostrar a economia determinando a vida das pessoas. As palavras engendram um jogo de significados e alegorias que evidencia a realização do dominante à custa do dominado, a felicidade do opressor alimentada pelo sofrimento do oprimido. Cantar pode ser interpretado como viver plenamente, ter liberdade para se expressar e viver de acordo com sua visão de mundo. Um direito a que todos os pássaros (pessoas) deveriam ter, porém o pombo (oprimido) é impedido de cantar. A ele resta gemer e chorar (sofrimento), pois cantar é para os dominantes. Os versos finais trabalham com sentidos diferentes para a palavra suspiro: o doce, que remete ao prazer, à satisfação de desejos, à realização e o som de um lamento. O pronome de tratamento Dona salienta a hierarquia estabelecida, a consciência de que oprimidos devem respeito ao opressor, que é superior, além da ideia de que os dominantes têm a posse, são donos. Assim, quando Dona quiser vida prazerosa pode servir-se fartamente da infelicidade dos explorados.

Rei Domingos conta sua experiência pessoal: neto de escravos, nascido pobre, dedicou a vida ao trabalho intenso, a fim de garantir sua própria sobrevivência e a de sua família. Ele padecia, enquanto os frutos de seu trabalho davam boa vida ao patrão. Na moda a narrativa de si está relacionada ainda com história de seus antepassados, serve como construção de uma memória não só pessoal, mas coletiva, preserva fatos e ideias que poderiam se perder no tempo. Narrativa e memória apropriadas como ferramenta na relação com a história.

Esses grupos se constituem como sujeitos, aqueles que preservam e transmitem uma memória coletiva, ressignificando valores, símbolos, códigos e representações. Desse modo, consiste em uma importante função social lembrar as memórias esquecidas ou desconhecidas, contrapondo a memória oficial (NOGUEIRA, 2013, p.64).

Assim como para Rei Domingos, que nasceu em 1892, era muito difícil para os batuqueiros fazerem registros por meio de fotografias e filmes, o acesso a tais recursos tecnológicos era caro e a escrita não era uma linguagem dominada por muitos deles. A oralidade foi a linguagem encontrada para a preservação de seus saberes. Nos relatos pessoais

recontados e modas cantadas, a memória do grupo é perpetuada, por meio de um registro vivo. Cada um que conta novamente uma história coloca um pouco de si na narrativa.

As transcrições de depoimentos orais e modas apresentados neste trabalho são construções de pessoas oprimidas, descendentes de escravos que lutam para garantir espaço em uma sociedade que ignora seu modo de ver e se relacionar com os outros e com a natureza. Salvo algumas exceções a maior parte dos batuqueiros viveu e trabalhou na zona rural ou exerceu funções pouco valorizadas como a de empregada doméstica, gari e outras consideradas braçais. Dona Anecide conta:

eu nasci em Capivari, na Rua Barão do Rio Branco em 1933, filha de Paulina e Justino Toledo. Meus avós vieram da África. Meus pais trabalhavam na lavoura e eu também. Em 1983 passei a trabalhar como gari e depois de 16 anos e meio trabalhando na prefeitura, me aposentei (TOLEDO, 2015, p.225).

Na fala da compositora de modas está marcado o valor conferido à família, à sua origem. Ela faz questão de destacar, mesmo em uma curta fala, o nome da rua em que nasceu e contar que os avós vieram da África. Mas, na leitura que Dona Anecide faz de sua ancestralidade, o que define os personagens é o trabalho. Para caracterizar os pais diz que “trabalhavam na lavoura”. Mesmo para se identificar fundamenta-se em sua história de trabalho: na lavoura e depois como gari. O relato termina com sua aposentadoria, como se acabado o trabalho estivesse acabada sua história. Dos avós conta: “vieram da África”, não identifica mais nada neles, talvez porque não seja possível para ela entender quem foram os avós em outra realidade, vivendo numa lógica em que a organização do trabalho era diferente da aqui vivida.

O tempo também é registrado em relação ao trabalho. A batuqueira pontua três fases: seu nascimento, a mudança de atividade de trabalho e a aposentadoria. Nas palavras de Dona Anecide, fica patente como o trabalho além de organizar a vida, no sentido de atividades cotidianas, define a organização da memória e a construção de narrativas.

O professor Allan da Silva Coelho (2014) em sua tese de doutorado aponta a maneira pela qual, no capitalismo, há uma inversão da lógica e o trabalho, que antes era realizado para prover as necessidades humanas, um meio para se alcançar os fins, torna-se finalidade de vida. Coelho argumenta utilizando a concepção de Max Weber sobre as mudanças ocorridas com a instauração do espírito do capitalismo e conceitos de diversos autores considerados marxistas heterodoxos e demonstra como o trabalho passa a atribuir sentido à vida. A racionalidade passa a seguir os moldes da racionalidade econômica, não se trabalha mais para

viver, vive-se para trabalhar. “O espírito do capitalismo moderno é, então, um estado mental que anima a vida” (COELHO, 2014, p. 213).

Na lógica capitalista aceita hoje, o sentido da vida é o ganhar mais, o acumular e à essa lógica é que o trabalho serve. No trabalho regido pelo espírito do capitalismo, o protagonista é o capital, que deve prosperar, o humano é mero objeto para isso. “A maioria das pessoas vive no capitalismo sob as suas variadas formas de exploração. Em algum momento as pessoas aspiram a algo mais para sua vida (movendo-se em geral dentro da dinâmica da concorrência de mercado para tentar conquistá-lo)” (COELHO, 2014, p. 221).

Como Dona Anecide, outros batuqueiros são indivíduos que, mesmo tratados como coisas pelo sistema capitalista, reconhecem em si a vocação de “Ser Mais” apontada nas obras de Paulo Freire. Enxergam-se explorados por meio do trabalho que alimenta a fortuna alheia e pretendem mostrar a riqueza de seu universo utilizando um vocabulário franco e descomplicado que traduz o tempo e o espaço em que agem.

Pessoas que guardam consigo preciosos conhecimentos ancestrais. Elas são capazes de dar vida a tradições de música e dança, que, enraizadas na África distante, ganham novos significados na contemporaneidade, e, com sua potência, transformam bairros periféricos onde vivem em ricos espaços de encontro em torno da cultura, da religiosidade, das belezas e da história de sua gente (DIAS, 2015b, p. 12).

A luta pela sobrevivência em condições adversas remonta à escravidão e ao período pós-abolição, quando os negros precisaram conquistar comida e moradia, condições mínimas para viver, sem apoio do poder público, que não promoveu ação alguma que garantisse ou facilitasse sua integração à sociedade como humano, não mais um bem material pertencente ao branco. Bueno, Toncarelli e Dias apontam que muitos negros permaneceram nas fazendas em que foram escravizados, passando a trabalhar em troca de comida. “Também era prática comum entre os fazendeiros fornecerem aos assalariados, a preços elevados, gêneros do seu armazém, cujo valor era descontado dos salários” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 171).

A dura realidade enfrentada pelos negros recém-libertos e seus descendentes os obrigou a aceitar trabalhos considerados menos dignos em troca de pouca remuneração e a viver na periferia das cidades. A desigualdade de oportunidades entre brancos e negros permanece na sociedade atual, assim como a desvalorização do trabalho braçal.

Paulo Freire (1983) entende o trabalho não somente como uma atividade humana, mas como parte da pessoa, algo que a compõe.

Se seu estar no mundo do trabalho é um estar em dependência total, em insegurança, em ameaça permanente, enquanto seu trabalho não lhe

pertence, não podem realizar-se. O trabalho não livre deixa de ser um quefazer realizador de sua pessoa, para ser um meio eficaz de sua “reificação” (FREIRE, 1983, p. 169-70).

Resignar-se à realidade que força a subsunção do humano pelo sistema, para o autor, é comparável à aceitar a escravização. Vender seu trabalho significa vender parte do que se é, viver na insegurança, posto que se depende de outro para existir. Nesta relação do trabalho como instrumento opressor as pessoas deixam de existir como “seres para si”. A humanização está no trabalho livre, desalienante, que afirma os homens como sujeitos, não objetos de um modo de produção.

Quando eu era criança a minha mãe lavava roupa, meu padrasto carpia e limpava as plantas do chacareiro. Eu tocava vaca. Naquele tempo, todos que eram ricos tinham sua fazenda ou chácara. Eu trazia lá do sítio o leite fresco tirado das vacas deles para eles beberem. Eu ganhava uma mixaria pra tocar as vacas, três mil réis por mês, um tostão por dia. Eu não sou do tempo do cativoiro, mas as minhas bisavós eram (ARRUDA, D., 2015f, p. 216).

No depoimento de Domingos Arruda, o Rei Domingos, é revelada a relação de servidão que permanece mesmo após a abolição da escravatura. Ele, a mãe e o padrasto não são escravos, mas continuam servindo aos patrões brancos. Nele sobressai o contraste entre a vida dos pobres e a dos ricos. Estes se beneficiam do trabalho do pobre que é explorado (“eu ganhava uma mixaria”). É a consciência das contradições na forma de organização do trabalho no sistema capitalista, que obriga o mais pobre a vender sua força de trabalho, pois o direito está nas mãos de quem detém o capital (“e trazia lá do sítio o leite fresco tirado das vacas deles para eles beberem”).

O modo de produção capitalista se alimenta do sofrimento e da exploração do trabalhador.

Um desafio de morte e desespero, em que ricos e pobres (sempre mais os pobres do que os ricos) submetem-se a uma dinâmica de trabalho como valor em si que mobiliza para o consumo, sendo a culpa de sua insatisfação, frustração ou exclusão do mercado sua exclusiva responsabilidade (COELHO, 2014, p. 261).

A servidão camuflada no trabalho considerado livre é denunciada também em uma moda de Mariano:

Se o Luis Gama¹⁵ fosse vivo

Ele chorava com muita razão

¹⁵ Luis Gonzaga Pinto da Gama foi um jurista baiano que atuou na defesa dos interesses abolicionistas. Filho de mãe negra e pai branco foi feito escravo aos dez anos. Autodidata, foi um dos raros intelectuais negros do século XIX.

Porque foi ele que votou a liberdade

Mas tem negro na cidade que ainda chora a escravidão (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 174).

Oswaldo Ferreira Merches, o Mestre Dado, denuncia as contradições do sistema no qual quem pega no pesado não alcança uma vida melhor, somente enriquece o patrão:

Trabalhar, eu não, eu não

Trabalho, não tenho nada

Só tenho calo na mão

O meu patrão ficou rico

E nós fiquemo na mão (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 192)

A ideologia dominante prega que é por meio do trabalho que se conquista uma vida melhor. O discurso hegemônico afirma que o trabalho enobrece o homem. Dado canta o contrário: tal máxima é na verdade uma falácia, argumento para a dominação. O trabalho é uma forma de opressão, só leva à exploração e ao flagelo. O calo é uma cicatriz do trabalho, retratado como um jugo. Evidencia, ainda, o caráter antidialógico da relação empregado/patrão, em que só para o patrão há benefícios, o empregado “fica na mão”.

Ter a consciência crítica de que é preciso ser o proprietário de seu trabalho e de que ‘este constitui uma parte da pessoa humana’ e que ‘a pessoa humana não pode ser vendida nem vender-se’ é dar um passo mais além das soluções paliativas e enganosas. É inscrever-se numa ação de verdadeira transformação da realidade para, humanizando-a, humanizar os homens” (FREIRE, 1983, p. 217).

Esta consciência humanizadora apontada por Freire transparece nas modas e depoimentos dos batuqueiros. Mesmo sem o conhecimento de uma dimensão acadêmica ou científica das relações entre trabalho e capital, os integrantes do Batuque de Umbigada vivenciam uma práxis em que esta compreensão está presente. O trabalho é realizado para a sobrevivência, não há a ilusão de que trará um enriquecimento, ainda que somente econômico para o trabalhador.

O relato de Dona Anecide sobre a época em que trabalhou como gari enfatiza a parcialidade na dinâmica entre os colegas, como os negros toleram as diferenças de tratamento em relação aos brancos pela necessidade de ganhar o seu sustento. Com as palavras escolhidas (aproveitar nas nossas costas, carca nós, tirar o couro) a batuqueira faz lembrar a relação entre feitores e escravos.

Olha, falar bem a verdade, nós trabalhamos(aí) tudo por Deus, pra gente ir até o fim lá, pra gente poder aposentar. Porque o fisco, (al) pra mim, era racista. Ele aproveitava nas nossas costas, e os brancos não fazia(m) nada, mas ele queria carcar nós. Quando era gente de cor, ele queria tirar o coro... (TOLEDO, apud NOGUEIRA, 2009, p. 67).

Dona Anecide submete-se a uma relação de trabalho opressora, sujeita-se ao racismo dos colegas e superiores em troca de uma promessa de aposentadoria, de ter uma renda no futuro, em sua velhice. Esta condição é resultado das transformações no mundo do trabalho em que os filhos não têm condições de sustentar os pais idosos. Sem poder contar com amparo da família e em busca do direito ao sustento por parte do Estado no futuro, ela identifica a condição duplamente opressora: a exploração no trabalho e o racismo.

Na exploração capitalista, concentrar os meios de vida significa retirar de outros não só riquezas, mas também a possibilidade de viver. As decisões referentes ao acesso à divisão social do trabalho e à distribuição de renda, são, portanto, decisões sobre a possibilidade de vida ou morte de sujeitos humanos (COELHO, 2014, p. 280).

A desigualdade experienciada no cotidiano pelo grupo que participa do Batuque de Umbigada inclui, além das atitudes que denotam o preconceito racial e a marginalização dos mais pobres, a perseguição sofrida por serem adeptos de uma manifestação condenada pela ideologia dominante desde sua origem.

Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015), o que se espera dos negros é que se comportem “com servilismo e obediência, como na época do sistema escravista” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 172). No entanto, a prática do Tambu é expressão de uma cultura de origem africana, que se contrapõe à subordinação mencionada. Considerado imoral devido ao movimento e contato dos corpos, herege, por não seguir os padrões das celebrações católicas e uma ameaça à ordem hegemônica, pois une oprimidos, o Tambu teve sua prática inibida pelo poder público mesmo depois dos tempos de cativo, vista como sinônimo de desordem, coisa de vagabundo.

Segundo depoimento de Dona Olga Maurício Mendonça (2015), em Rio Claro o Tambu foi proibido durante quarenta anos. Voltou a ser realizado na cidade nos anos dois mil, a partir da ação das famílias de antigos batuqueiros que contaram com o apoio dos grupos de Capivari, Piracicaba e Tietê. Divanilde de Paula, a Dona Diva, relata:

Aqui em Rio Claro o pessoal dançava no pátio da igreja. Antes de ter a igreja, já tinha o batuque. Depois veio a igreja e começaram a achar que era pecado dançar no pátio em frente a ela. Mas o batuque ainda persistiu um tempo no fundo dos quintais, cada final de semana era num terreiro (PAULA, 2015, p. 177).

Antônio Manoel, o Mestre Plínio canta sua indignação diante do processo policial para a proibição do Batuque:

*Na sua festa eu não vou
Nem que mande me avisar
Nem que mande me convidar*

*A festa tava tão bõo
O delegado fez parar
O delegado fez parar* (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 176).

João Brochado responde ao vigário que exercia influência para que o Tambu só fosse permitido em áreas afastadas da área urbana:

*Ai seu vigário
O sinhô deixe de candonga
O baile fica bom
Quando tá dançando a conga* (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 179).

A sociedade atual conserva ainda alguns conceitos nascidos no período da colonização do Brasil e apesar da cultura popular tradicional ter conquistado relativo respeito no cenário cultural, a perseguição sofrida permanece viva e se mistura ao desafio encarado pelos batuqueiros, convivendo com preconceito e marginalização em seu dia a dia.

Receber um salário menor que um branco pelo mesmo serviço, ser preterido quando disputando uma vaga de emprego por não ter ‘boa aparência’, se sujeitar a insultos e desrespeito para permanecer no trabalho são situações comuns ligadas ao cotidiano do trabalho para o grupo que mantém viva a tradição do Tambu. As modas também são uma maneira de responder a essa situação, de denunciá-la ou criticá-la

Segundo Bueno, Troncarelli e Dias, as modas na época da escravidão continham mensagens ocultas em forma de cantigas consideradas ingênuas pelos senhores brancos, possibilitavam a veiculação de conhecimentos e a articulação entre os negros, funcionavam como um instrumento de luta pela liberdade. “O toque do tambor tem uma mensagem subliminar. É que nem eu falo, no dia que eu estava lá, que teve aqueles tambores da paz, eu falei: os deuses estão gritando. Porque são tantas reparações a serem feitas” (PAULA, 2015, p. 177).

Hoje, da maneira como é desenvolvido, o trabalho reproduz desigualdades e contradições do capitalismo. “Nem todas as relações sociais dentro da sociedade em que nós vivemos se dão de forma satisfatória a todos os seus membros, entre eles os negros” (PAULA JUNIOR, 2015c, p. 176). As modas do Batuque de Umbigada, assim como no século XVI, persistem como ferramenta de resistência e maneira de organizar o que se pretende divulgado entre a comunidade. Representam uma possibilidade de dar voz ao que distoa, cantam as transformações almejadas, são parte do fazer livre dos batuqueiros que contradiz os valores capitalistas.

2.3.3 A perpetuação do antigo na prática do novo

Em uma sociedade representada por mercadorias transitórias, produzidas para o rápido consumo e programadas para durarem pouco, em que um aparelho substitui o outro numa ciranda veloz, em que o novo é sinônimo de melhor, mais evoluído, fruto do progresso, os marcos e rastros são apagados, dificultando a construção da memória. Como destaca Marilena Chaui (1994) na apresentação do livro de Ecléa Bosi, nada mais “pungente” nos depoimentos de idosos por ela recolhidos que a frase diversas vezes repetida: já não existe mais.

A necessidade das pessoas mais pobres de mudar de casa diversas vezes, seja por que não possuem casa própria ou porque se deslocam em busca de trabalho, é apontada por Bosi (1994) como um fator que impede a sedimentação do passado. “Perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos exercícios mais cruéis da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças” (BOSI, 1994, p. 20). A lógica de produção capitalista decreta o fim do sentimento de continuidade que uma geração poderia ter em relação à outra. Nela o filho dificilmente prossegue com o trabalho do pai e o neto provavelmente nem saberá o que o avô fazia. A locomotiva do progresso “destrói amanhã o que construímos hoje” (BOSI, 1994, p. 25).

Além da escassez de suportes materiais e da visão pejorativa em relação ao que é velho, a inculcação de uma história que considera exclusivamente as conquistas dos vencedores e ignora as tradições dos vencidos, corrobora para a dispersão da memória do oprimido, que internaliza e assume como sua a história de seu opressor, perpetuando a ideologia hegemônica. A memória oficial, preservada e difundida conforme os interesses das classes dominantes, infiltra-se entre as lembranças dos indivíduos ou dos grupos, abafando-lhes a voz.

Ecléa Bosi (1994) conta, a partir de sua intensa experiência com a construção da memória de pessoas idosas na cidade de São Paulo, como a sociedade industrial é “maléfica” em relação ao que é velho. Referindo-se aos idosos, com quem alimentou um vínculo de amizade durante o trabalho por ela realizado, a autora diz: “imersos na transformação contínua da metrópole, vão perdendo a contragosto as referências de seus percursos familiares, cotidianos, e penetrando num tempo de certo esmaecimento da consciência de sua identidade” (BOSI, 2014). O diagnóstico de Bosi confirma a impressão de que a sobrevalorização do progresso vivida na modernidade acelera o ritmo da vida e esmaga, como um rolo compressor, o que já foi, almejando sempre novas descobertas, a evolução. Lembra a alegoria do anjo, inspirada em uma obra de Paul Klee, e utilizada por Benjamin a fim de descrever a devastação fomentada na ânsia do humano pelo progresso.

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Löwy (2005) aponta neste texto de Benjamin diversas críticas contundentes à obras de autores considerados importantes na modernidade, como Friedrich Schiller e Georg W. F. Hegel e outras correspondências com conceitos e ideias desenvolvidas por Friedrich Engels, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Sem intenção alguma de desprezar a densidade da obra de Walter Benjamin, o que pretende-se destacar com esta citação é como as pessoas são movidas pelo ritmo alucinado imposto no modo de vida moderno a esquecer o passado, suas raízes ou tradições. A velocidade das máquinas serve de parâmetro para o fazer humano. Cada vez mais acelerado, o indivíduo cumpre seu papel de produzir e consumir, não há condições de se resgatar o que ficou para trás. Os saberes guardados no que é antigo é atropelado pela sequência de novidades infindáveis oferecidas como mercadorias imprescindíveis para a felicidade. Na era ordenada pelo consumismo, palavras como ancestral, passado, antigo ganham imediato elo com obsoleto, incapaz, insuficiente, inapto.

Como diz Bosi, “a memória rema contra a maré” (BOSI, 2014). Lembrando do cenário descrito por Benjamin, pode-se afirmar que ela caminha contra a tempestade e procura reaver o que foi transformado em escombros. Apesar de não haver entre os batuqueiros uma visão tão crítica como a de Benjamin em relação ao progresso, a práxis do

grupo “recupera o tempo que correu e aquelas coisas que quando perdemos nos sentimos diminuir e morrer” (BOSI, 1994, p. 21), faz da reconstrução da memória possibilidade de congrega saberes, reflexão e formação de valores.

Sou filho da cobra verde

E neto de cobra corá

Não tenho chifre nem oreia

E nem laço onde pegá

Meu pai chamava cumba cumba

Minha mãe, cumbá cumbá

E se cumba´cumbá morrer

Cumbinha fica no lugar (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 241).

Na moda cantada por Dito Assumpção é possível identificar a ideia de que o batuqueiro tem o respaldo da família, que dentro de sua comunidade encontra oportunidade de ser. Enquanto filho da cobra verde e neto de cobra corá, ou seja, enquanto perpetua as características herdadas das gerações anteriores, ele garante seu espaço, sua autonomia (não tenho chifre nem oreia e nem laço onde pegá). Interessante notar que a palavra cumba foi escolhida para nomear a família. Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015), cumba é uma palavra usada pelos batuqueiros e jongueiros para designar uma pessoa mais velha, grande conhecedora das tradições afro-brasileiras. O emprego do termo cumba revela a intenção do autor em reforçar a importância dos saberes da cultura de origem negra em sua formação. Fazer parte de uma tradição também o compõe, contribui para a definição de quem ele é. Está salientada a força da ancestralidade, o compromisso de rememorar seus antepassados e não deixar que seus ideais, costumes e valores se percam. Ao assumirem como parte de seus conhecimentos os saberes transmitidos pelos mais velhos, os batuqueiros de gerações mais novas dão continuidade ao que foi construído anteriormente. Os versos afirmam que o passado continua atuante, a essência da tradição mantém-se a mesma, ainda que modificada na forma. A moda canta a dinâmica da transmissão dos saberes ancestrais, a convivência entre velhas e novas gerações que garante a permanência de uma tradição constantemente resignificada.

Ao longo do tempo diversas modificações ocorrem na forma como o Batuque de Umbigada acontece. Parte dos depoimentos estudados nesta pesquisa contam recordações dos mais velhos e a constatação do que era diferente antes. Apesar de não haver regras fixas,

algumas normas de conduta vigoram entre os batuqueiros. Como reflexo natural das transformações ocorridas na sociedade como um todo, essas normas também são modificadas ao longo do tempo no Tambu.

Os mais velhos se recordam, por exemplo, que antes as crianças não participavam da dança, ficavam só observando, o Batuque era para os adultos. A proibição das crianças na dança aparece nas falas de Dona Anecide (Toledo), Mestre Plínio (Manoel) e Dado (Merches): “minha mãe ia pro batuque e deixava a gente fechado em casa pra não ir. Então, quando a gente escutava o repique do tambu, a gente saía, acompanhando o ritmo. Quando ela ia olhar, nós estávamos dançando... Minha mãe ficava louca da vida! (TOLEDO, 2015, p. 226); “naquele tempo, moleque não dançava perto dos nego véio, era sim...” (MANOEL, 2015b, p. 26); “de menino eu não dançava. Eles faziam uma cerca de arame, um quadrado de arame, assim, e não deixavam menino passar pro lado de dentro, onde os adultos dançavam” (MERCHES, 2015b, p. 26). Pelos depoimentos percebe-se que a participação das crianças era bem delimitada, por meio até de cercas de arame. Algo que hoje pode ser interpretado como bastante agressivo na época era aceito como natural.

A regra existia, mas as memórias de Dona Anecide nos contam que pelo menos há cerca de 74 anos é desafiada. A batuqueira nasceu em 1933 e ainda menina deixava a mãe “louca da vida” quando a surpreendia dançando. A assimilação das crianças na dança que compõe o Tambu aparece também em outras narrativas. “Eu era pequena. Meu pai e minha mãe sempre dançaram o batuque, na minha família todos são batuqueiros. Minha mãe me levava, eu tinha uns nove anos. Eu tinha sainha e ficava no meio das mulheres. Aprendendo. Aí fui dançando, entrei pra valer mesmo” (CÂNDIDO, 2015a, p. 46). Clarice Alves Cândido não fala explicitamente que dançava com os adultos, mas mostra como era integrada ao ritual por meio do uso de sua “sainha”, que a identificava como uma batuqueira e que era aceita ao ficar “no meio das mulheres” e não no local reservado para as crianças. Dona Ignês, ao narrar as noites em que dançava o tempo todo, levada pelo pai fala: “o pessoal ficava admirado de eu ser novinha, as negras todas velhas e eu lá no meio delas... Eu falava: não quero saber, eu vou no tambu” (ROMÃO, 2015, p. 232).

O papel reservado à criança na década de quarenta, quando Dona Anecide era criança, é bastante diferente no contexto atual. Hoje a infância é entendida e tratada de outra forma e os mais novos foram incorporados a espaços antes exclusivos para adultos. As imagens dos encontros e festas dos batuqueiros publicadas em redes sociais mostram que a prática da Caiumba acompanhou tais transformações. Hoje, em fotos e vídeos do *Facebook* veem-se crianças, jovens, adultos e idosos dançando juntos. As histórias da infância das

batuqueiras citadas mostra que tal transformação foi gradual e gestada há anos, quando os limites hoje superados eram desafiados pela ação de crianças que mesmo “fechadas em casa” ou cerceadas por “quadrados de arame” dançavam felizes ao ouvir “o repique do tambu”, ou pelos pais que permitiam a seus filhos que permanecessem nos espaços reservados aos adultos do grupo.

Os passos executados no Tambu também são reinventados. Tradicionalmente durante a dança cada par podia dar somente três umbigadas, depois disso formava-se outro par. Dito Assumpção frisa: “são três umbigadas, regularmente. Tem gente que bate mais de três, mas dentro da norma é três umbigadas. O batuqueiro ou a batuqueira dá três umbigadas e volta para sua fileira” (ASSUMPCÃO FILHO, 2015c, p. 43). Hoje esta norma já não é observada e os casais trocam mais que três umbigadas sem constrangimento algum, mas a história da “Dita Dua” ainda é contada com bom humor. A batuqueira Benedita conquistou o apelido por desafiar a tradição e dar somente duas umbigadas com seu par em cada dança, não três conforme costume tradicional.

Nas roupas utilizadas pelos batuqueiros fica clara a ideia, aparentemente contraditória, de que manter a tradição é justamente transformá-la. Pelos relatos e imagens pesquisados o que se conclui é que nas festas do Batuque de Umbigada homens e mulheres procuravam estar bem vestidos, com roupas que seguiam os padrões de sua época.

O tambu era coisa de escravos, era a dança que os escravos sabiam. À noite quando eles estavam na senzala, iam sambar. Porque nego não sabia dançar uma marcha, uma valsa, era só tambu. Descalço, de pé no chão, as mulheres com aquele saião, porque tem que balançar a saia para o homem, balançar pra aqui e pra lá, depois dar umbigada (ROMÃO, 2015, p. 233).

Os batuqueiros iam antigamente para o batuque a cavalo ou de carroça, por isso usavam calça com bombacha, parecida com a roupa dos gaúchos. Os homens usavam sapato preto, calças e camisas brancas, chapéu na cabeça e lencinho no pescoço. As mulheres vinham uniformizadas, as roupas em ordem, mas agora já não tem mais tambu como antigamente (ROMÃO, 2015, p. 233)

Não podia dançar de calça comprida, não podia dançar de costas de fora, não podia dançar de blusa sem manga, aquela saia de babado daqui até embaixo, todo ano a gente dançava com aqueles babados, tudo balançava, manga por aqui, assim aquelas mangas.... Sandálias, sandália fechada; agora não, vai ter batuque, dança de calça comprida, dança de costa de fora, dança mostrando a barriga (AMARAL, apud NOGUEIRA, 2009, p. 93).

As falas de Dona Ignês (Romão) e de Dona Dinde (Olinda do Amaral) desenharam a imagem dos batuqueiros de três diferentes épocas em um mesmo lugar: durante a escravidão,

o tempo em que eram jovens (nasceram na década de trinta) e o período entre a década de noventa e os dias atuais, sempre na região de Piracicaba. Os períodos são demarcados apenas para se localizar melhor os batuqueiros em seu tempo e liga-los com os costumes característicos de sua época, as mudanças vão ocorrendo gradualmente, ao longo dos períodos.

Segundo Dona Ignês, durante a escravidão o Tambu era feito “descalço, de pé no chão, as mulheres com aquele saião”, o que confere com as informações históricas a respeito do modo de ser impelido aos negros escravizados. Não usavam calçados e as mulheres, principalmente as que trabalhavam na casa grande, usavam saias amplas e compridas, semelhantes às usadas pelas senhoras brancas, porém bastante simplificadas e em tecidos rústicos.

O relato sobre os trajes dos batuqueiros nas décadas em que Dona Ignês e Dona Dinde eram jovens coincide também com o padrão seguido pelos homens da época: calça, camisa, sapato, chapéu e lenço. Como a própria Dona Ignês indica em sua fala, as roupas eram utilizadas porque serviam às necessidades inerentes ao contexto em que se vivia. Se os homens andavam a cavalo ou de carroça precisavam usar bombachas. Ou seja, em cada tempo e lugar se usa o que é moderno na época, o que atende às demandas daquela sociedade, nada diferente do que acontece hoje. Apesar de Dona Dinde reprovar as mudanças nos trajes – costas e barrigas de fora, calças em mulheres, sandálias abertas – ela mostra que a tradição está sendo seguida e os batuqueiros usam o que é moderno de acordo com a época em que vivem. Nos anos cinquenta o costume era o homem usar camisa de colarinho e botão, chapéu, sapato social. Portanto, os batuqueiros, que tradicionalmente utilizam nas festas as roupas consideradas comuns em seu tempo, hoje podem usar jeans, camisetas e tênis, sem com isso romper costumes.

As mudanças são incorporadas pelo grupo gradativamente, mas algumas são mais marcantes. Tradicionalmente os homens se encarregam de tocar os instrumentos de percussão e da função do modista, que compõe e canta as modas, as mulheres cuidam do coro. No grupo de Batuque de Umbigada que reúne as cidades de Capivari, Piracicaba e Tietê não há mais espanto quando mulheres compõem letras ou tocam o tambu, mas nem sempre foi assim. Em Piracicaba, Dona Maria Benedita Roque do Prado, a “Mariinha do tambu”, recebeu o apelido por assumir uma posição predominantemente masculina. Mariinha toca o instrumento desde 1966, mas, na época, só em reuniões familiares. “Ela lembra que, no início, tocava só entre os parentes mais próximos, ou seja, cunhados, tios, irmãos, e que, quando chegava alguém de fora, parava de tocar” (NOGUEIRA, 2009, p. 137). Dona Anecide Toledo, batuqueira de

Capivari hoje se destaca como intérprete e autora de um grande número de modas entoadas durante as festas do tambu. Ela ainda lembra dos olhares assustados quando cantou pela primeira vez, em uma festa em Piracicaba em que “cismou” com uma mulher e resolveu desafiá-la¹⁶, prerrogativa, até então, exclusiva dos homens. Dona Anecide lembra: “Eu fui a primeira mulher a cantar no grupo, sempre tive essa vontade. O pessoal ficou meio assim, parece que não gostou da ideia, mas teve que gostar. Tanto de mim como de Marinha, de Piracicaba, que toca tambu” (TOLEDO, 2015, P. 227).

Há mudanças na forma de fazer, mas os significados permanecem. Os tambores utilizados continuam a ser feitos artesanalmente. Mesmo que as ferramentas utilizadas sejam outras, o que simbolizam não é afetado. O tambu, o quinjengue e a matraca mantêm-se como entes de grande força, emblemas da ancestralidade e a reverência por eles demonstrada durante as festas ou apresentações representa o respeito às antigas gerações e seus conhecimentos.

Cada instrumento, símbolos da ancestralidade, é batizado com um nome¹⁷ e é guardado por gerações dentro das famílias, conforme conta a batuqueira Clarice:

esse nosso tambu vem trazendo mistério. Ele é do tempo da princesa Isabel, do tempo da escravidão. Do meu bisavô passou para o meu avô, depois para o meu pai... Ele era muito comprido, depois foram serrando, conforme ia estragando a madeira da ponta, e agora ele está com uns dois metros. O pessoal gosta de sentar nesse tambu (CÂNDIDO, 2015b, p. 71).

Na dinâmica do Batuque de Umbigada ancestral, passado, antigo são vistos como sabedoria, algo a ser conhecido e valorizado. A convivência em grupo oportuniza o compartilhar de lembranças. Entre os mais velhos as recordações são testemunhadas e entre os mais novos são interpretadas e reelaboradas. Simbolismos tradicionais permanecem nas novas formas de se fazer, pois, como uma expressão oral antiga ensina, “todo tempo não é um”.

¹⁶ Desafio é uma maneira de provocar alguma pessoa presente por meio de versos cantados e acompanhados pelo tambor durante a dança. “Mexem com algum dos presentes, que pode vir dar resposta, também em cantoria versada, estabelecendo-se assim desafios dialogados entre os cantores” (BUENO, TRONCARELLI, DIAS, 2015, p. 86).

¹⁷ Alguns dos nomes dados aos instrumentos são bastante curiosos. Encontra-se tambu chamado Fim do Mundo e quinjengue Perovinha, por exemplo.

2.3.4 O olhar do mais velho

Envelhecer é um desafio. Além de lidar com as limitações físicas advindas naturalmente conforme a idade avança, o idoso precisa aprender a se relacionar com uma sociedade que o vê como peça descartável. Chauí diz que ser velho nesta sociedade é “lutar para continuar sendo homem” (CHAUI, 1994, p.18), no sentido de preservar sua humanidade. A autora afirma ainda que os mais idosos são “oprimidos e banidos” de diversas formas, “algumas explicitamente brutais, outras tacitamente permitidas” (CHAUI, 1994, p. 18).

A burocracia para se conseguir a aposentadoria, ou uma vaga em um asilo são exemplos de opressão aceitas como naturais. Os degraus altos que precisam ser transpostos para se entrar no ônibus, aumentos abusivos nos preços de planos de saúde, a velocidade moderna, a falta de compreensão e respeito dentro de sua própria família, a perda de amigos e companheiros são algumas das dificuldades enfrentadas pela pessoa mais velha em seu dia a dia. Na sociedade centrada em interesses mercantilistas, os idosos são espoliados à medida que lhe são negadas condições de elaborar e transmitir sua memória, desacreditados e relegados à condição de senilidade, imediatamente associada à incapacidade. Seu tempo já passou, o que se concede ao velho é uma sobrevida em que ele é “impedido de lembrar e de ensinar” (CHAUI, 1994, p. 18).

Na práxis do Batuque de Umbigada, o modo de enxergar o idoso contrasta com o desprezo praticado na sociedade. O mais velho ocupa lugar de destaque, é o que detém o conhecimento, o que sabe fazer e que pode ensinar aos mais novos. O idoso é o elo entre o que já foi e o que está por vir.

Ainda que respeitados e considerados mestres, as falas dos mais velhos do grupo de Batuque de Umbigada encerram frequentemente um tom de desolação ligado à ideia de que o Batuque de antigamente era melhor. Dona Ignês, depois de comentar as roupas usadas atualmente pelas batuqueiras, lamenta: “mas agora já não tem mais tambu como antigamente” (ROMÃO, 2015, p. 233).

Plínio afirma que a performance do batuqueiro já não é a mesma: “Pra aqueles tempos, nego debulhava no chão, que Deus que me perdoe... É a mocidade! Hoje é bem pouco moço que inventa de mostrar a agilidade dele, porque o batuque tem essa coisa... Tem que mostrar o que é o batuque, mas nego não mostra nada, nada” (MANOEL, 2015a, P. 46).

Dona Anecide canta:

Deus que me tire eu do mundo

Que eu não quero viver mais



DIÁRIO OFICIAL

Qualquer dia a terra afunda

Desse jeitinho que vai

Rapaziada de hoje em dia

Não é como um tempo atrás

Irmão não conhece irmão

Filho não respeita pai (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 190).

Mesmo sem o caráter repreensor, alguns depoimentos trazem esse traço, como nas recordações de Tô em relação ao Cassimiro:

Ele chamava muito a atenção da gente com o batuque que ele tocava e dançava. Ele fazia coisas com o tambu que eu nunca vi outra pessoa fazer, parece que o tambu tocava sozinho com ele. Ele deitava no chão e o tambu rolava por cima dele, depois já estava por cima do tambu de novo, depois já estava dando umbigada, tudo de uma vez só. Parecia ser três pessoas em uma (ALVES, W., 2015c, p. 67).

Nas palavras de Mestre Plínio descrevendo as proezas de Zé Alfredo:

Seu Cesário, Zé Alfredo, esses eram modistas velhos, eram modistas daqueles... cheios de graça! Pra acontecer de nego ficar ajoelhado no chão não custava, não. Esse Zé Alfredo é daquele estilo que ele vinha com um terno branco – era calça de saco, no mínimo – dançava a noite inteira no Treze véio¹⁸. Não tinha perigo que ele dava uma batida numa mulher e que não caísse no chão, mas o nego caía numa posição que era difícil de levantar depressa... E ele levantava! Mas era cheio daquela coisa: nego caía no chão, quando a mulher pensava que ele tava lá deitado, ele levantava, virava a roda e batia na batuqueira. (MANOEL, 2015a, p. 47).

Ou na falta do leva-e-traz sentida por Romário:

De madrugada, no término da festa, tinha o leva-e-traz, que lá em Capivari nós chamávamos de jongo ou sobe-e-desce. É quando os batuqueiros também descem para a fileira dos homens – dançando com uma ou até duas batuqueiras – bate umbigada em uma, bate em outra e vem subindo de novo para a fileira das mulheres, sempre batucando – vai e volta. Lá troca o par, desce com outra, batendo assim sem parar. Não sei por que isso acabou, talvez porque os mais velhos morreram... (CAXIAS, 2015d, p. 27).

As falas que mostram descontentamento com a prática atual, saudade do que não existe mais e deferência aos companheiros falecidos podem ser lidas a partir do conceito de romantismo. Os costumes mudam e as normas do Tambu são reformuladas, acompanham as alterações no modo de enxergar questões inerentes à sociedade. Ainda que entendam que as

¹⁸ Seu Plínio chama de Treze Véio a Sociedade Beneficente Treze de Maio ou Clube Treze de Maio, como é conhecido na cidade. Fundado em 1901, o “Treze Véio” é a terceira entidade negra mais antiga do país.

transformações são naturais e necessárias para que a tradição se preserve, os mais velhos não deixam de sentir falta do que já foi. E suas memórias, carregadas dessa saudade, podem denotar também resistência, um contraponto à violência com a qual o mundo moderno põe fim ao que não seja novo.

Segundo Löwy e Sayre (2015) os principais componentes da visão romântica são: “recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido” (LÖWY, SAYRE, 2015, p. 44). Estes pontos destacados pelos autores aproximam o romantismo da fala dos batuqueiros mais velhos (“agora não tem mais”, “acabou”, “nunca vi outra pessoa fazer”, “não tem mais tambu como antigamente”). Mas um romantismo que dialoga com a marca revolucionária de Walter Benjamin, posto que os batuqueiros falam do passado com vistas à construção do futuro. No convívio com o grupo ensinam, discutem, assimilam novos costumes e participam dos projetos que delineiam os caminhos a serem seguidos. Relembra em uma perspectiva orientada para a realização, em que a memória do que ficou para trás pode servir como ferramenta na busca de “Ser Mais”.

Benjamin produziu textos que alertam sobre os perigos decorrentes da supervalorização do progresso técnico em detrimento da experiência humana. Para Löwy (1990) “as raízes da atitude de Benjamin face à tecnologia podem ser encontradas na tradição romântica” (LÖWY, 1990, p. 206). A ideia defendida por Benjamin de escovar a história a contrapelo, para Löwy, tem origem romântica, “significa, primeiro, a recusa da ilusão do progresso, isto é, de todas as ideologias e mitos que acariciam a fera no sentido dos pelos” (LOWY, 1990, p.189). Na práxis do Batuque de Umbigada a história é escovada a contrapelo quando memórias revelam o modo de ser e saberes dos oprimidos em outras épocas. Nos relatos ou nas modas estão o percurso de pessoas que não são levadas em consideração na construção da história hegemônica, elaborada e difundida pelos dominantes. O fazer do Tambu, que canta as modas e reinterpreta as histórias dos mais velhos, pode ser oportunidade dos vencidos mostrarem sua visão da realidade, de reivindicar sua maneira de estar no mundo.

Löwy (1990) destaca a concepção de Benjamin de que “o progresso é fundado na catástrofe” (Löwy, 1990, p. 191). Para o autor alemão o progresso deve ser visto com criticidade. Não nega a faceta positiva dos avanços na área do conhecimento ou das transformações nas atitudes humanas. Suas palavras cáusticas são direcionadas ao que chama de mito do progresso da humanidade dependente da evolução tecnológica, como se exclusivamente das inovações instrumentais resultasse o desenvolvimento humano. “Sua proposta, característica do romantismo revolucionário, é tecer relações dialéticas entre o

passado pré-capitalista e o futuro pós-capitalista, a harmonia arcaica e a harmonia utópica, a antiga experiência perdida e a futura experiência liberada” (LÖWY, 1990, p. 201).

Os batuqueiros, ainda que não conheçam as concepções de Benjamin ou não tenham intenção alguma de promover qualquer dinâmica dialética, transportam em suas palavras o sofrimento da palavra perda captada pelo filósofo frankfurtiano: “a destruição interior de uma experiência há pouco familiar” (LÖWY, 1990, p. 201). Na pungente fala de Romário, “não sei por que isso acabou, talvez porque os mais velhos morreram...”, o sentimento da perda remete à melancolia atribuída aos românticos e pode revelar o temor de que a memória dos vencidos seja apagada. Lembrar os velhos tempos, os antigos batuqueiros e suas proezas tem o potencial de trazer para o presente o que poderia ser perdido no passado.

Novamente a imagem do anjo descrita por Benjamin vem à tona. Estes testemunhos dos batuqueiros, recontados e interpretados pelos mais jovens, podem funcionar como uma forma de se evitar que ao olhar para o passado o anjo da história encontre somente escombros. Levar em consideração os valores que foram abandonados mas que ainda estão presentes, seja nas modas, nas conversas ou nos causos contados, pode contribuir para a construção de um futuro em direção ao qual os batuqueiros caminhem conscientes, não sejam impelidos a ele como destino inexorável. Um futuro com contradições, inquietações e desafios, mas que abarque a visão romântica, que na não aceitação muda da perda de valores superados resiste à galvanização promovida pela marcha do progresso.

Jeanne Marie Gagnebin (1997) destaca um ponto de vista de Benjamin sobre os anjos, figuras presentes na obra dele. O autor descreve os anjos como criaturas que simbolizam um outro tempo, “resplandecente e frágil”. Eles provocam rupturas imperceptíveis, porém que transformam o “*contiinum* histórico” (GAGNEBIN, 1997, p. 124). O tempo homogêneo e vazio, produto da narrativa dominante a ser interrompido, é um tema recorrente nas obras de Benjamin: é preciso romper a inércia, revelar uma outra história. E ao especificar a que história o autor se refere, Gagnebin desenha algo que se assemelha às narrativas construídas no Tambu.

Entrecortada, lacunar, feita de sobressaltos e de espasmos que surgem no presente como a imagem breve e brilhante de um instante perdido ou recalado: a história dos vencidos que não é nenhuma nova gesta heroica e apologética, mas sim, uma narrativa recortada, descontínua, frágil e sempre ameaçada pelo esquecimento (GAGNEBIN, 1997, p. 125).

Quando os idosos do grupo do Batuque de Umbigada organizam suas memórias e por meio da narrativa se posicionam, se aproximam dos anjos de Benjamin. Falam de um outro tempo. Mostram que o modo de entender o mundo já foi outro, que é possível fazer de

outras maneiras. Respeitados como pessoas sábias, suas impressões são valorizadas pelo grupo, que considera a experiência dos mais velhos para lidar com as questões da realidade atual. As histórias antigas podem ser compreendidas como um elemento a mais na busca de soluções para os desafios cotidianos, podem ser a cisão na cronologia linear. Sem a pretensão de voltar a viver de acordo com valores específicos de décadas passadas, mas revelando preocupações que permanecem atuais para o grupo.

Dona Ignês mostra-se indignada com as roupas usadas atualmente pelas batuqueiras. Parece explicitar o olhar através das lentes do machismo, que priorizam o masculino em detrimento do feminino. Mas essa batuqueira, nascida em 1931, mais que reproduzir a ideologia que limita a atuação feminina, pode pretender reservar um espaço para a mulher. Definir o que é único e particular da mulher pode representar para ela uma forma de diferenciar e, assim, valorizar, a mulher no grupo. A posição de Dona Ignês pode sugerir ao grupo uma reflexão sobre o respeito à figura feminina. Como é vista a mulher? As mulheres têm sua alteridade valorizada? Ao assumir posições tradicionalmente masculinas se afastam da dimensão feminina e reproduzem características do homem ou renovam o universo masculino com um modo de fazer diferente? O uso de calças e roupas que deixam à mostra costas e barriga é uma demonstração de sua libertação ou da objetificação de seu corpo?

As narrativas apresentadas contam memórias. Falam dos sujeitos do Tambu, suas angústias, alegrias, vazios e indignações. Revelam, em suas histórias, um jeito próprio de estar no mundo e pronunciá-lo.

A práxis do Batuque de Umbigada, assim como a história, não é uma narrativa homogênea e contínua, é carregada de possibilidades, tensões, retrocessos e variações. Apesar de conter contradições sua dimensão de resistência se expressa no caminhar solidário dos batuqueiros, na união das cidades, organização de oficinas e projetos culturais como estratégia de sobrevivência, na educação dialógica, na explicitação crítica da opressão em suas modas e depoimentos orais. O percurso dos batuqueiros e a experiência de ser com o outro, em moldes que se contrapõem à hegemonia dominante suscitam discussões e podem apontar caminhos para uma pedagogia da resistência.

3 TAMBU COMO PROCESSO FORMATIVO: CAMINHOS APONTADOS, CONTRADIÇÕES E LIMITES

“Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos.”

(Darcy Ribeiro)

Como o povo brasileiro, o grupo de Batuque de Umbigada, foco desta pesquisa, é heterogêneo e contém em sua dinâmica contradições e limites. Nele, pessoas de idades, gêneros e formações diversas atuam, colocam de si e constroem uma cultura, agregando o que receberam da tradição de seus antepassados a questões peculiares à época atual. A práxis dessas pessoas dentro do grupo oportuniza a convivência e o testemunho de uma forma de ser e interagir com o mundo, com os outros e com si mesmo oposta aos valores hegemônicos que marcam a sociedade atual.

Contudo, reelaborar saberes tradicionais que se contrapõem aos valores capitalistas dentro de um grupo específico não isenta os batuqueiros da participação na sociedade mercantil, nem de viver ou realizar atividades comuns a qualquer outra pessoa, de acordo com as normas de conduta e relações naturalizadas na sociedade contemporânea.

Assim, o Tambu se encontra em uma contradição que impõe limites: envolve uma práxis de resistência aos valores capitalistas e, concomitantemente, está imerso no capitalismo. Seus integrantes produzem e consomem de acordo com valores opostos àqueles compartilhados na manifestação popular tradicional. Porém, a contradição e limites existentes não diminuem nem invalidam o potencial formativo ou o caráter de resistência de seu ler e fazer o mundo, que apontam para um existir mais próximo de alguns conceitos formulados por Paulo Freire ou Walter Benjamin.

3.1 Comunidade, tradição e empoderamento

Paulo Freire, em suas obras, faz a crítica ao capitalismo e elabora uma proposta educacional libertadora, que se contrapõe à opressão a que a classe trabalhadora é submetida.

Enfatiza que a pedagogia do oprimido só pode ser realizada a partir dos próprios oprimidos. Somente eles, conscientes de sua condição, poderão criar os mecanismos para se libertarem. Não é possível que esta libertação ocorra de fora para dentro ou de cima para baixo. As instituições da classe opressora, a burguesia, serão insuficientes e incapazes de promover a transformação da realidade capitalista. “A propaganda, o dirigismo, a manipulação, como armas da dominação, não podem ser instrumentos para esta reconstrução” (FREIRE, 1983, p. 60). Ações que entendem a dinâmica do aprender/ensinar como depósito de conhecimento não estão comprometidas com o processo libertador, são, em sua essência, instrumentos de dominação. Mesmo usados para romper com uma situação de opressão, tais ações criarão uma nova forma de opressão. Freire defende uma educação revolucionária e dialógica.

O educador acredita que a realização humana se dá à medida que as pessoas colocam em prática seu potencial de transformar o mundo por meio de seu trabalho. Não a atividade sem sentido e alienante que a sobrevivência no mundo mercantilizado impõe às pessoas, mas o trabalho criativo, fruto de ação refletida, consciente.

Para Freire, se conscientizar é passar de uma percepção ingênua para a compreensão crítica do mundo, processo que parte da maneira própria de cada um captar o mundo, de compreender as situações e contingências que compõem sua realidade. Para Freire, essa compreensão inicial é crédula, aceita a realidade como algo mágico que é dado, não construído. “A única maneira de ajudar o homem a realizar sua vocação ontológica, a inserir-se na construção da sociedade a direção da mudança social, é substituir esta captação principalmente mágica da realidade por uma captação mais e mais crítica” (FREIRE, 2001, p. 60-1).

Uma leitura mais crítica do mundo, ligada à reflexão, para Freire, é possível a partir da descoberta da existência de dois mundos: o natural e o da cultura e da noção que a cultura é resultado do trabalho das pessoas, de seu esforço “criador e recriador”. À medida que, por meio da problematização de sua realidade, da análise crítica da sua prática os oprimidos passam a atuar cada vez mais no mundo, rompendo o silêncio imposto pelos dominantes.

A palavra, direito de todas as pessoas, é a pronúncia da leitura que cada um faz do mundo e, em uma dinâmica dialética, a leitura da palavra leva de volta à nova leitura do mundo, “de tal maneira que ‘ler mundo’ e ‘ler palavra’ se constituam um movimento em que não há ruptura, em que você vai e volta” (FREIRE, 1991, p. 15). Nesse movimento proposto por Freire de ler mundo e ler palavra, a realidade é reescrita e os temas propostos são compreendidos de maneira crítica. Nota-se que ler é ação, não só no sentido de captar o que

foi dado, mas implica o colocar de si, na nova leitura do mundo provocada pela leitura da palavra.

Esse fluxo dialógico entre a palavra e a compreensão do mundo aproxima a práxis do Batuque de Umbigada da proposta pedagógica de Paulo Freire. Além da maneira de aprender e ensinar, dos valores e temas colocados em pauta, da maneira colaborativa de realizar, os batuqueiros organizam ações a fim de unir a comunidade e promover a comunicação do grupo com a sociedade em geral. Por meio de projetos e oficinas, o que se pretende é justamente dar voz aos batuqueiros e promover a movimentação dialética entre leitura da palavra e leitura de mundo proposta por Freire, tanto entre as pessoas que fazem parte do grupo, como entre o grupo e as pessoas que estão fora dele.

A história do grupo formado por batuqueiros das cidades de Capivari, Piracicaba e Tietê, criado como estratégia para não deixar que a Caiumba acabasse nestas cidades, compreende fases diversas, não é homogênea ou linear. Em 1996, na busca de reaproximar o Batuque de Umbigada de suas comunidades de origem e conquistar o interesse das crianças, ideias inovadoras surgem no grupo tradicional, propostas principalmente por Vanderlei Bastos e Antonio Filogenio de Paula Junior, com o apoio de representantes da “velha guarda”, como Mestre Plínio e Dona Odete.

Como resultado desse impulso renovador nasce o *Projeto Casa de Batuqueiro*, que atua junto ao grupo de Batuque de Umbigada, buscando a inserção social do Tambu, assim como a de outras manifestações tradicionais de origem africana. “O Projeto Casa de Batuqueiro é deste modo um canal de diálogo entre a comunidade e desta para com o mundo” que aposta no “processo contínuo de fruição e aprendizado, cuja prioridade é o respeito aos mais velhos e a ancestralidade” (PAULA JUNIOR, 2015a, p. 265).

Em Piracicaba, além do *Projeto Casa de Batuqueiro*, o grupo *Casa de Batuque Fogo Verde*, liderado pelo Mestre Dado, se dedica à aproximação entre os jovens e os veteranos. “Eu já vinha falando da vontade que eu tinha de fazer alguma coisa aqui no meu quintal, pra gente reunir, conversar. Tinha que ter um espaço nosso. Agora vai ter bastante criança aqui. Vou pra escola, vou pra tudo que é lugar pra conversar com esse povo aí” (MERCHES, 2015a, p. 266), diz Mestre Dado.

Vale ressaltar ainda o trabalho da professora Marcia Maria Antônio, liderança comunitária da Vila África¹⁹, que desde 2003 organiza, em parceria com a *Casa de*

¹⁹ Vila África é um local que concentra grande parte da população negra de Piracicaba e faz parte do bairro Vila Independência. O nome foi atribuído como brincadeira preconceituosa por parte dos piracicabanos, devido ao

Batuqueiro, o Grupo de Batuque Infantil Tio Tonho, composto pelas crianças do bairro. “Não somos políticos, mas estamos trabalhando mesmo no bairro, mostrando o que o bairro tem” (BARROS, 2015, p. 262), conta Rafael Barros. Além das atividades na Vila África, oficinas abertas à comunidade oferecidas em outros bairros, instituições públicas e privadas da cidade difundem o Batuque de Umbigada em Piracicaba.

Quando começou a gente tava só com as crianças da Vila África, a gente começou só com os nossos daqui. Começamos na verdade no 13²⁰ a ensaiar com 30. Daí foi aumentando. (...) A gente trabalha não só com o batuque, mas também com o jongo, com o maculelê e a capoeira (ANTÔNIO, M., apud NOGUEIRA, 2009, p. 106).

Essas iniciativas, aliadas ao interesse de jovens artistas e pesquisadores universitários e à revitalização de antigos terreiros de Tambu, dão novo fôlego para o grupo de Batuque de Umbigada.

Um fator importante para essa expansão foram as ações em torno da conscientização política de comunidades negras de algumas cidades do Oeste Paulista, com a propagação de agendas antirracistas e a promoção e valorização de heranças culturais regionais de matriz africana como o batuque de umbigada, a congada e o samba de bumbo. Protagonizados por ativistas negros, como o filósofo paulista Antonio Filogenio de Paula Junior e o educador e batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos, ambos atuando em Piracicaba, esses movimentos vêm articulando pontes entre batuqueiros da velha geração, jovens negros e militância negra (BUENO; DIAS; TRONCARELLI, 2015, p. 249).

Nos projetos e oficinas realizados pelos batuqueiros, além de se ensinar/aprender como dançar ou tocar os instrumentos do Tambu, são discutidos saberes tradicionais e sua relevância como instrumentos de transformação social, assim como a importância da participação dos mais novos para a continuidade da tradição. “Então você trabalha essas tradições antigas dentro dos movimentos atuais, e tenta fazer os jovens entenderem que vão dar continuidade ao conhecimento que veio lá de trás” (BASTOS, 2015, p. 264). O Batuque de Umbigada é relacionado com outras manifestações artísticas, procuram-se raízes comuns entre ele e o *blues* ou o *rap*, por exemplo. “A gente tenta levar isso para esses jovens. Acho que esse é um dos caminhos” (BASTOS, 2015, p. 264), afirma Vanderlei Bastos.

Além de difundir a cultura de origem africana, são tratados temas como roupas, dança, corpo e cabelos. Nas discussões entre os participantes é enfatizado o caráter profícuo

alto número de moradores negros em algumas das ruas da vila Independência. Depois a comunidade negra adotou o nome, como demonstração de orgulho em assumir a cultura negra como referência.

²⁰ Sociedade Beneficente Treze de Maio ou Clube Treze de Maio, entidade negra de Piracicaba.

da multiplicidade de formas, costumes e características, buscando a construção de valores positivos relacionados ao jeito de ser das crianças envolvidas. Segundo Nogueira (2009),

a coordenação do grupo, exercida por jovens batuqueiros nascidos e criados na Vila África, conta também com o acompanhamento dos velhos batuqueiros que participam frequentemente das atividades e acompanham as excursões do grupo, (re)vivendo a todo o momento a tradição (NOGUEIRA, 2009, p. 107).

A maneira de relacionar a tradição à realidade presente, ao cotidiano atual dos jovens da comunidade remete à concepção de educação defendida por Freire. As ações da *Casa de Batuqueiro*, da *Casa de Batuque Fogo Verde* ou as oficinas na Vila África mostram pessoas construindo uma práxis em que o sujeito atua como mediador da história. Muito além do conhecimento técnico e científico, a formação oferecida resiste à violência do sistema sobre o humano e sobre sua liberdade de agir, fazendo uso da linguagem, e, neste sentido, das expressões de sua cultura de forma não acomodada, simplificada e massificada. “A consciência crítica nasce da possibilidade de o oprimido contemplar, no sentido crítico, a sua obra, e como produto do seu trabalho se distribui no processo social” (FREIRE, 1991, p. 29).

Para Freire, a práxis é formativa. A vida em um sistema composto por opressores e oprimidos estrutura o modo de viver, o comportamento das pessoas, como interação e se relacionam com elas mesmas. Até mesmo questões cotidianas banais são definidas por uma norma que impõe a competitividade e justifica desigualdades, assim como os desejos são forjados dentro da lógica que atende aos interesses do mercado. Os oprimidos se sentem atraídos pelos padrões de vida do opressor, procuram imitá-lo, sem perceber que com isso colaboram para a própria alienação. Para o oprimido desprovido de consciência crítica, o opressor é seu testemunho de humanidade. Aproximar-se da maneira de ser do opressor é estar mais perto da condição de ser humano. Porém realizar o desejo de viver como o opressor afasta o oprimido da liberdade, torna seu existir inautêntico. Se referindo ao oprimido Freire revela:

a estrutura de seu pensar se encontra condicionada pela contradição vivida na situação concreta, existencial, em que se ‘formam’. O seu ideal é, realmente, ser homens, mas para eles, ser homens, na contradição em que sempre estiveram e cuja superação não lhes está clara, é ser opressores. Estes são o seu testemunho de humanidade (FREIRE, 1983, p. 33).

Nas festas, encontros, reuniões ou oficinas do Batuque de Umbigada as pessoas têm chance de conhecer e recriar uma tradição em diálogo com questões atuais, sendo testemunhas e autores de parte de sua história. Os mestres e companheiros de atividades podem servir como modelos de humanidade, ampliando a concepção do que é o existir.

Testemunhando objetivamente sua história, mesmo a consciência ingênua acaba por despertar crítica-mente, para identificar-se como personagem que se ignorava e é chamada a assumir seu papel. A consciência do mundo e a consciência de si crescem juntas e em razão direta; uma é a luz interior da outra, uma comprometida com a outra. Evidencia-se a intrínseca correlação entre conquista-se, fazer-se mais si mesmo, e conquistar o mundo, fazê-lo mais humano (FIORI, 1983, p.9).

A organização dos batuqueiros em grupos que atuam como ponte entre a tradição e a sociedade é também uma forma de empoderamento. Paulo Freire compreende empoderamento como algo além do individual, ou mesmo comunitário “não meramente um empoderamento social, mas como um conceito de ‘empoderamento de classe social’” (FREIRE, 2014, p. 73), que vai além da ocupação de espaços dentro do sistema opressor. Na compreensão de Freire o conceito está relacionado à transformação da sociedade, não só de uma pessoa um de um grupo, “aponta para um processo político das classes dominadas que buscam sua própria liberdade da dominação” (FREIRE, 2014, p. 75).

Diferente do organizar-se da elite dominadora que pretende a estruturação de seu poder de coisificar, a composição de grupos pelos próprios envolvidos com a tradição busca a prática autônoma, em uma dinâmica em que não haja espectadores. “Aqueles que estão conscientizados, apoderam-se de sua própria situação, inserem-se nela para transformá-la” (FREIRE, 2001, p. 90). A participação direta dos membros do grupo de Batuque de Umbigada na organização das atividades e nas relações com instituições que realizam projetos envolvendo cultura popular tradicional pode ser muito importante para que o contato entre a tradição e a comunidade não dependa exclusivamente de agentes externos, nem sempre comprometidos com os interesses dos batuqueiros.

A visão do antropólogo José Jorge de Carvalho sobre a inserção dos grupos de cultura popular na sociedade dialoga com a concepção de Freire sobre empoderamento. Para Carvalho (2005), uma manifestação de cultura popular tradicional conseguir espaço no circuito cultural ou midiático hegemônico não garante sua inclusão social ou o fortalecimento de sua autonomia. Mais que estar inserida na programação formulada pelo poder público e instituições culturais privadas ou nas reportagens da mídia local, é preciso que as pessoas que constroem a tradição estejam envolvidas no processo de composição das atividades e pautas, para que assegurem a presença dos significados que a expressão artística contém. A inserção das manifestações na mídia ou nos programas governamentais pode sinalizar apenas uma forma de apropriação da cultura popular tradicional pela classe dominante como tentativa de

controle, uma artimanha para neutralizar o caráter contra-hegemônico contido nas expressões artísticas, desprovida do sentido de inclusão.

A elite branca brasileira sempre tentou exercer um controle ferrenho sobre as manifestações culturais, com um certo medo das possíveis insurreições e insubordinações que surgiriam por trás dos congados, dos maracatus e dos afoxés. Desta forma, uma das leituras possíveis da história brasileira é a de um enorme processo de contenção das expressões populares na busca de domesticação e apaziguamento, para que não se transformassem numa ponta de lança de um movimento maior de sublevação (CARVALHO, 2005. p. 34).

Observando o percurso percorrido pela Caiumba desde que foi recriada no Brasil, percebe-se que sua tradição possui a abertura para o novo, mas está relacionada a um modo de viver característico, que vai de encontro ao modelo de espetáculo gerenciado pelo circuito de produção cultural profissional. Concentrando-se nas ações dos grupos de batuqueiros que atuam em Piracicaba, constata-se que buscam caminhos para interagir com a sociedade, utilizam redes sociais, lutam pela visibilidade na mídia local, fazem parcerias com o poder público na realização de eventos e apresentações, mas procuram marcar o potencial de promover reflexão. Se aproximam assim do empoderamento na consideração de Freire. “A questão do empoderamento de classe social envolve como a classe trabalhadora, através de suas próprias experiências, de sua própria construção de cultura, se engaja para obter poder político” (FREIRE, 2014, p. 73).

Os valores tradicionais do Tambu são discutidos no contexto da convivência familiar e comunitária. Nas festas as crianças, agora inseridas no ritual da dança, tentam acompanhar os toques dos tambores, vão aprendendo as variações rítmicas usadas pelos batuqueiros. Nas oficinas e projetos educativos elas brincam, tocam e dançam, aprendem com os mais velhos os toques, cantigas, códigos de conduta, gestos e trocam visões sobre as possibilidades de ser. Aprendem fazendo e conversando.

A professora Márcia Maria Antônio, coordenadora do *Grupo de Batuque Infantil Tio Tonho*, conta que, mesmo durante as viagens para as apresentações, a interação entre o grupo promove aprendizado: “quando a gente tá na estrada, a gente já vai fazendo moda, a criançada tá junto. Então a gente já vai cantando moda. E as histórias vão surgindo no decorrer que a gente vai ficando” (ANTÔNIO, M., apud NOGUEIRA, 2009, p. 109).

Seja nas festas, nas apresentações, na convivência familiar ou comunitária, o que diferencia o fazer dos batuqueiros - mestres/aprendizes - da prática hegemônica é a influência dos valores percebidos na tradição oral: proximidade, valorização da alteridade, companheirismo, complementaridade. E esse modo está presente nas ações desses grupos que

fazem a ponte entre o Batuque de Umbigada e a sociedade, pois é também trabalho de batuqueiros. Além de realizarem atividades e eventos, eles contribuem para a formação política de seus integrantes, que defendem seus direitos como sujeitos coletivos e buscam recursos para suas produções. “Quanto mais o povo dominado se mobiliza dentro de sua cultura, mais ele se une, cresce e sonha – sonhar é também parte da cultura – e está envolvido com o ato de conhecer” (FREIRE, 2014, p. 75).

Quem participa da *Casa de Batuqueiro*, da *Casa de Batuque Fogo Verde* ou do trabalho comunitário na Vila África são pessoas marginalizadas, pouco reconhecidas no ambiente cultural hegemônico, objetificados por instituições públicas e privadas que imprimem em sua relação com as pessoas um caráter assistencial. Enfrentam o descaso do poder público e o interesse de políticos e empresários em fazer da cultura tradicional popular um instrumento de autopromoção, sem compromisso com a autonomia e cidadania de quem a constrói.

O morador da Vila África Rafael Baptista Antônio, o Faé, colabora no trabalho com as crianças do bairro e afirma:

Temos que mostrar o que nós temos; mostrar a força da nossa raça negra. Mostrar o que nós temos além do que, eles achavam que a gente só fazia ou podia fazer. Nós temos professor, nós temos advogado, nós temos batuqueiros, nós temos tudo aqui no nosso bairro, além dos negros. Só que fica escondido (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 48).

Neste contexto, é possível pensar que os grupos de batuqueiros que trabalham paralelamente ao grupo de Batuque de Umbigada de Capivari, Piracicaba e Tietê corroboram com o Tambu como uma expressão formativa, possibilidade de empoderamento, espaço de fala de uma parcela heterogênea da população, mas que resiste à opressão. Uma manifestação cultural feita por sujeitos na busca da transformação do mundo por meio do trabalho, como Paulo Freire preconiza. Com a junção de diversos provérbios populares, Dito Assumpção demonstra sua aposta na força do grupo de batuqueiros de que faz parte, o orgulho em relação à sua história, à tradição ressignificada que projeta um futuro mais justo com sua colaboração:

Quem foi rei, é majestade

Não perde sua coroa

Ganha a guerra na paz

Nem fala nem apregoa

Quem é do mar não enjoa

Quem é do mar não enjoa

Aqui nós não perde pra sapo

Nós mora dentro da lagoa (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.285).

3.1.1 O batuqueiro, a desumanização e a vocação para “Ser Mais”.

Exploração no trabalho, violência policial, discriminação, o cotidiano brasileiro é rico em situações em que as pessoas são tratadas com desumanidade. Fala-se nessas situações com a mesma naturalidade que se articula a palavra desumanidade, sem peso algum, apenas como a denominação de um fato corriqueiro, apartado da realidade particular vivida, verdade do outro, de outro grupo, de outra classe, não da sociedade como um todo.

Os batuqueiros piracicabanos hoje vivem em condições bastante diferentes dos negros trazidos como escravos ao Brasil, mas alguns desafios permanecem desde lá, persistem quando o cativeiro acaba, mas não são criadas condições para que o negro seja inerido na sociedade e estão marcados na sociedade atual, em fatos cotidianos. As modas e as falas dos batuqueiros evidenciam como a marginalização e o preconceito racial perduram através dos anos e criam obstáculos até mesmo para a obtenção do trabalho como meio de sobrevivência.

A desumanização faz parte do dia a dia do batuqueiro desde quando o escravizado era submetido ao jugo do senhor branco. O testemunho de Rei Domingos sobre a violência física como fato corriqueiro coincide com os registros históricos sobre o período em que escravizados, os negros eram maltratados e submetidos a uma rotina de trabalho extenuante. “Vovó contava que em Campinas maltratavam muito os negros escravos, surravam e botavam no tronco” (ARRUDA, D., 2015c, p. 239).

Ai, não deu banco pra nós sentar.

Dona rainha me deu cama,

Mas não deu banco pra nós sentar (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.171).

O ponto de jongo citado fala da dificuldade do negro liberto para sobreviver sem política alguma que promovesse a participação do negro na sociedade pós-abolição. “Os negros escravos se viram incorporados compulsoriamente a comunidades atípicas, porque não estavam destinados a atender às necessidades de sua população, mas sim aos desígnios venais do senhor” (RIBEIRO, 2006, p. 103). Sem trabalho ou lugar para viver, continuavam existindo apartados dos brancos. “O homem marginalizado tem sido excluído do sistema social e é mantido fora dele, quer dizer, é um objeto de violência” (FREIRE, 2001, p. 86). A segregação racial faz parte também das lembranças da juventude de Faé, quando os espaços

públicos eram delimitados: “Aí na praça tinha a praça central. Central era dos brancos e a outra lá da lateral, seria a nossa, entendeu? O pessoal só podia ir do lado, na lateral da calçada, na praça mesmo, central não era lado. Se os negros entrassem, era encrenca na certa” (ANTÔNIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 67).

Em diversas lembranças e modas apresentadas no segundo capítulo deste trabalho está marcada a visão crítica dos batuqueiros em relação a situações de discriminação no trabalho ou na vida social. A desigualdade de oportunidades entre negros e brancos resultante das políticas de exclusão praticadas desde o fim da escravização do negro é ainda um desafio a ser enfrentado. Dona Diva lembra um caso recente: “Teve uma pessoa que foi na fábrica de bala procurando serviço e eles falaram pra ela: nós não contratamos negros” (PAULA, 2015, P.178).

Paulo Freire (1983) defende que a desumanização é realidade histórica, mas é a partir dela que as pessoas se perguntam a respeito de outras possibilidades. Homens e mulheres são seres inconclusos, a partir dessa inconclusão é que tanto a humanização quanto a desumanização são possíveis. Uma e outra acontecem nas estruturas da sociedade, ou seja, não encontram-se fora da história, mas existem a partir da ação do próprio homem sobre a realidade, seja para mantê-la ou para transformá-la.

Para o autor, porém, a única opção que parece ser vocação (no sentido de chamado, de esperança) é o homem se humanizar. Além de inconcluso, o humano é um ser comunitário, se faz na vida social. Ser histórico, vive em um tempo e espaço definidos, mas não “imerso nele”. Os humanos possuem a capacidade de criar valores, refletir, escolher, por isso sua vocação para “Ser Mais”. Os homens “têm o sentido do projeto, em contraste com os outros animais [...]. Daí que a ação humana, ingênua ou crítica, envolva finalidades, sem o que não seria práxis, ainda que fosse orientação no mundo” (FREIRE, 1981, p. 35). Somente o homem, através da reflexão/ação pode emergir de sua realidade e tornar-se capaz de olhar para seu mundo objetivamente. A partir daí, e sempre por meio da práxis, pode modificar essa realidade ao mesmo tempo em que a ação o transforma, o liberta, o humaniza.

Sendo a humanização a vocação do homem, a desumanização é um roubo, é o retrato da opressão. Cabe salientar, porém, que não só os oprimidos têm sua humanidade roubada, mas também os que a roubam negam, desta forma, sua própria vocação do “Ser Mais”. “Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos” (FREIRE, 1983, p.31).

Em uma dinâmica dialética, a negação da humanização acaba, ao mesmo tempo, por afirmar a vocação defendida por Freire. No contexto concreto de injustiças e exploração é que

a luta pela liberdade é fortalecida, a partir do desejo de quem é oprimido de recuperar sua “humanidade roubada”. “O ser humano se realiza na tensão da luta contra a opressão que o desumaniza” (COELHO, 2016).

Humanização e desumanização são possibilidades na vida das pessoas e permeiam as interações culturais. Freire (1979) defende que o homem não está no mundo apenas, ele está com o mundo. Se somente estivesse no mundo não haveria a possibilidade de transcender a si mesmo, nem objetivar-se. Estar com o mundo tem o sentido da capacidade humana de distinguir o eu e o outro, de relacionar-se, de “projetar-se” nos outros. “Estas relações não se dão apenas com os outros, mas de dão no mundo, com o mundo e pelo mundo” (FREIRE, 1979, p. 16).

A concepção de “Ser Mais”, de estar no mundo, desenvolvida por Freire dialoga com a práxis do Batuque de Umbigada. Ela propicia o que Freire defende como fundamental para a humanização das pessoas: estar no mundo de maneira consciente, refletir e agir, perceber o outro e o mundo em que se vive, projetar-se, objetivar-se, transcender a si mesmo. Nogueira (2009) percebe esse movimento dialógico entre o humano e o mundo nos espaços em que os batuqueiros atuam:

Nota-se, no entanto, que os bairros da periferia e a área rural transformaram-se em espaços de socialização, marcados pela manutenção e pelo fortalecimento das tradições trazidas na memória, mas também pelo presente histórico da opressão racial brasileira, com seu universo de valores e hábitos específicos (NOGUEIRA, 2009, p. 68).

Freire (1983) reafirma diversas vezes que os homens são “seres da práxis”, seres do “quefazer”. Com isso enfatiza a importância do homem refletir e agir sobre o mundo em que vive, transformando-o, ao mesmo tempo em que transforma a si mesmo, na interação com os outros e o mundo. Na experiência de recriar uma tradição, elaborar narrativas, discutir direitos, refletir sobre sua condição há oportunidade de um “quefazer” autêntico. Diferente do puro fazer das massas oprimidas, os batuqueiros partem da sua própria ação e reflexão em comunhão com os outros e conquistam voz para “pronunciar o mundo”. “Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão” (FREIRE, 1983, p.44).

O depoimento de Antonio Messias de Campos, o Toniquinho Batuqueiro, sobre a postura da polícia perante qualquer tipo de samba ou batuque e seus participantes revela uma das facetas desumanizantes vivenciadas nas primeiras décadas do século XX: “e a polícia prendia, tomava instrumento, aquele negócio... de vez em quando nego botava briga, voltava

retido, tomava tapa, dava tapa, não havia preço... não tinha jeito... quanto à polícia, né? E essa aí era a época de perseguição” (CAMPOS, apud NOGUEIRA, 2009, p. 76).

Freire afirma que para “Ser Mais” é preciso emergir do sistema em que se vive, estar consciente das tensões e desigualdades que movem o mundo capitalista, conseguir agir como um “restaurador da humanidade”, lutando pela libertação sem adotar a lógica do opressor. A fala de Toniquinho Batuqueiro mostra o olhar crítico de quem percebe as injustiças e contradições da realidade da qual faz parte. Esta consciência pode ser o início de um processo em que as pessoas não se conformam com o papel de objeto a elas reservado, assumem a postura de sujeitos, atores autônomos da história.

Para Freire, “existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar” (FREIRE, 1983, p. 92). Essa dinâmica faz parte do fazer do batuqueiro, que por meio da oralidade, da música e da dança procuram caminhos, enfrentam desafios e reinterpretam o mundo. Umbigando, se aproximam mais do “existir humanamente”. Dona Diva, depois de discorrer sobre as restrições e dificuldades que ser negra implica e analisar a postura dos negros que reproduzem a ideologia de exclusão para desfrutar das regalias reservadas aos brancos, usa sua voz para afirmar-se no mundo: “nós mesmos temos que falar de nós” (PAULA, 2015, p. 178).

3.1.2 O fazer no Batuque de Umbigada: possibilidade de redenção

A tradição do Batuque de Umbigada tem como paradigmas conhecimentos e valores oriundos da cultura africana, saberes ancestrais que, no Brasil, são reelaborados desde o início por oprimidos. O sofrimento e o movimento de resistência à desumanidade vivida pelos negros na escravização e os obstáculos que provém desse período são lembrados e recontados pelas gerações subsequentes. Essa rememoração tem objetivo de relatar a história de seus antepassados pelo ponto de vista dos que foram dominados, que já chegaram aqui espoliados de sua condição humana, eram mercadorias comercializáveis, como qualquer outro implemento necessário para a lavoura, e vencidos em suas lutas pela libertação. Dona Rosária, nascida em 1912, reconta as lembranças de sua avó, trazida como escrava de Pernambuco para a região de Itu:

Minha avó Sebastiana contava que, quando ela foi vendida... que eles (os mercadores de escravos) tinham uma casa já própria, para esperar as crianças. Então, a turma escrevia uma carta assim e mandava a criança levar naquele lugar; levar a carta e esperar a resposta... e a resposta era: mandava

entrar ficar lá, passava(m) uns par de dias,(e já) estavam lá num barco, pra vim pra cá. Eu sei que ela trouxe bastante criança, que tudo com (cerca de) 2 anos... Ela foi a mais velha que veio no barco, com 10 anos. E olhando os outros, pequenos. E eu sei que ela olhou tudo e chegou. Aí venderam (as crianças), um comprador comprou um, outro comprou outro... Minha avó foi comprada por uma família de Itu, os Correa Leite. Começaram comprar todas as crianças, aí esparramaram. (ROSÁRIA, apud NOGUEIRA, 2009, p. 59).

Além de escovar a história a contrapelo - usando a expressão benjaminiana - recontando a história das gerações passadas pelo ponto de vista dos escravizados, revelando o que tem sido ocultado na narrativa histórica de quem triunfou, os batuqueiros marcam o orgulho, o respeito às pessoas que construíram suas raízes e dão sequência a antigas reivindicações e batalhas. Desde o século XVI, no Brasil, a práxis do Batuque de Umbigada faz da expressão artística forma de resistência e de compromisso com a luta contra a opressão. As histórias relembradas pelos mais velhos, as letras das modas, o bate papo na cozinha ao preparar a comida a ser servida nas festas, as discussões sobre roupas e cabelo que surgem nas oficinas, reelaboram não só os problemas e alegrias cotidianas, constroem a memória da comunidade, retomam questões inerentes às gerações passadas.

A criticidade e as finalidades que se acham nas relações entre os seres humanos e o mundo implicam em que estas relações se dão com um espaço que não é apenas físico, mas histórico e cultural. Para os seres humanos, o aqui e o ali envolvem sempre um agora, um antes e um depois. Desta forma, as relações entre os seres humanos e o mundo são em si históricas, como históricos são os seres humanos, que não apenas fazem a história em que se fazem, mas, conseqüentemente, contam a história deste mútuo fazer (FREIRE, 1981, p. 55).

A concepção de Freire sobre as relações humanas que envolvem construções históricas e culturais que já foram ou que ainda serão, não apenas o plano físico e o tempo imediato e sobre o mútuo fazer entre história e pessoas, pode ser relacionada aos conceitos de rememoração e redenção elaborados por Walter Benjamin.

Para o autor, rememorar está na contramão do fazer relacionado ao historicismo positivista, que pretende uma postura neutra, baseada em fatos reais, mas constrói uma narrativa que certifica a visão dos vencedores. “Articular historicamente o passado não significa conhece-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Löwy (2005) esclarece que o momento de perigo a que Benjamin se refere é aquele em que o oprimido, vivenciando uma situação de desastre, olha criticamente para o que ficou para trás e vislumbra não o progresso, mas situações semelhantes de derrota. O perigo, a situação opressora

presente, funciona como um estímulo para a reflexão sobre o passado. O perigo é também entendido pelo autor alemão, ainda segundo Löwy, como o risco de se deixar transformar tanto a tradição dos oprimidos - a história passada – como o próprio oprimido – novo destinatário dessa tradição – em “instrumentos” dos opressores. “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Transformados em instrumentos dos dominantes, tradição e sujeito são incorporados aos interesses hegemônicos, são destituídos de sua capacidade de subversão.

Pode-se dizer que, para Benjamin, a rememoração é uma forma do sujeito resistir à opressão. Utilizando o vocabulário de Paulo Freire, uma maneira de emergir do sistema em que vive, tornando-se capaz de uma consciência menos ingênua em relação à sua condição no mundo. A rememoração benjaminiana possui ainda uma capacidade redentora: olhando criticamente para o passado o sujeito pode redimir o que foi tratado como insignificante, lutar contra o inimigo que “não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1985, p. 225). A vitória atual dos dominantes ameaça até mesmo os mortos: “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Löwy explica que, para os oprimidos, o passado não é uma história de conquistas como pintado na historiografia progressista, “mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas” (LÖWY, 2005, p. 66). Esta é a ideia do triunfo constante do inimigo que, se vitorioso no presente, ameaça os mortos. Exercendo o poder dos vitoriosos, os dominantes determinam o que será ou não lembrado. Assim, mesmo o opressor de agora ameaça quem já morreu, condenando ao esquecimento as batalhas passadas, ocultando as lutas e as desigualdades enfrentadas pelos oprimidos do passado.

Na alegoria do cortejo dos vencedores passando sobre os corpos dos vencidos criada por Benjamin, o autor se empenha na crítica do historicismo que faz a narrativa dos vencedores, dos dominantes. “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais” (BENJAMIN, 1985, p. 225). Alerta ainda, para a noção de bens culturais como despojos de guerra, a cultura manipulada pelo poder.

Todos aqueles que acatam a narrativa histórica oficial ou aceitam a cultura dominante como única possibilidade, participam deste perverso cortejo. A apatia, “o sentimento melancólico da todo-poderosa fatalidade, que priva as atividades humanas de

qualquer valor” (LÖWY, 2005, p. 71), submete os vencidos ao destino, colabora com o vencedor.

É essa visão conformista que predomina no que Benjamin chama de “historicismo servil”, prescrito pelo poder hegemônico como verdade dos fatos. “O historicismo culmina legitimamente na história universal. [...] A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1985, p. 231).

Contrário à exaltação do progresso e à acomodação, Benjamin aposta na retomada do passado por meio da rememoração. Rememorar é o olhar retrospectivo para as gerações passadas, é compreender seus apelos, ser solidário “aos que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade” (LÖWY, 2005, p. 73). Por intermédio da rememoração, Benjamin convoca os vencidos à redenção do passado, pensando na história como “uma configuração saturada de tensões” (BENJAMIN, 1985, p. 231).

A redenção pode ser compreendida pelo viés profano: “em termos seculares ela significa a emancipação dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p.51). A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que a redenção messiânica de Benjamin é a revolução, uma missão herdada dos antepassados.

Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação - em hebraico, *tikkun* - do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar (LÖWY, 2005, p. 51).

A retomada da memória dos vencidos no passado é colocada ainda, como condição para a felicidade pessoal, não se alcança a satisfação sem cumprir este compromisso. A realização do sujeito no presente está condicionada ao seu comprometimento com seus antepassados.

Existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Dona Odete Maria Teixeira nasceu em Piracicaba em 1933 e hoje é aposentada - trabalhou como empregada doméstica de uma abastada família da cidade. Para a elite piracicabana, ou mesmo para o piracicabano de qualquer outra classe social, é mais uma

senhora comum, que não realizou nenhum feito digno de notoriedade. Entre os batuqueiros, porém, é conhecida como Mãe África, uma referência à sua importância como a guardiã da memória de sua família. Em sua fala testemunha o peso que o compromisso com seus ascendentes tem para os negros. O argumento que convenceu Dona Odete a participar da Caiumba foi justamente dar continuidade ao que as mulheres da família faziam para honrar as raízes africanas.

Então, tia ‘Cema’ que foi minha madrinha de casamento, convidou: Odete, vamos em Capivari, lá você vai aprender dançar o tambu, o batuque verdadeiro... Você vai aprender, Odete... Porque sua avó, sua bisavó também dançou tambu, era tudo africano. Aí que eu entrei. (TEIXEIRA, apud NOGUEIRA, 2009, p. 62 - 3).

O batuqueiro Pedro Soledade promove uma festa de São João em seu sítio todos os anos. Nela os tambores começam a tocar ao escurecer e só param perto do sol raiar. A dança é feita no chão de terra, como nos antigos batuques rurais. Seu Pedro, com a festa, não deixa acabar uma prática que começou com seus ancestrais e que, reelaborada permanece significativa para a comunidade. Orgulhoso, conta como seus antepassados ficaram no local e da ligação com o Tambu.

Eram escravos. Depois a sinhá deu o terreno pros escravos daqui, eram parentes nossos. Então foi ficando, que tem essa raiz até hoje que nós ficamos aqui. Na época, já tinha batuque. Então o batuque, de tambu mesmo daqui, o nosso, já faz mais de 100 anos. Então aí foi continuando fazendo, aí morreram os mais velhos, foi ficando nós, foi fazendo, fazendo e a gente continua até hoje... De quando sempre todo ano, a gente procura fazer, pra continuar. (SOLEDADE, apud NOGUEIRA, 2009, p. 62).

Manter-se no mesmo sítio em que seus avós moravam é ainda uma maneira de não romper alguns laços criados entre a família e a comunidade local, assim como um modo de preservar a memória familiar. A mudança de moradia deixa para trás parte de uma história de vida, compartilhada com vizinhos e parentes. Seu Pedro Soledade, ao realizar a tradicional festa de São João no mesmo espaço físico que seus ascendentes festejavam, transforma o sítio em cenário objetivo em que os participantes revivem costumes antigos, oportunidade de rememoração e conhecimento sobre um passado que não faz parte da história arquitetada pelos dominantes.

Dar sequência aos projetos de gerações anteriores é um compromisso levado a sério pelos batuqueiros mais velhos, é uma maneira de reconhecer a importância das batalhas travadas, honrar as derrotas e fazer valer o sofrimento pelo qual passaram. Um dos desafios do grupo de Batuque de Umbigada hoje é alcançar os mais jovens, para que, conhecedores e

envolvidos com a tradição de seus antepassados, reconstruam continuamente o elo com o que ficou para trás, mas não se quer esquecido.

Ao rememorarem suas trajetórias, esses grupos familiares reconstroem também os difíceis momentos que caracterizaram o período, marcados principalmente pela luta em prol da sobrevivência. Nos depoimentos de membros das famílias, estão presentes, de forma nem sempre explícita, as mágoas, as revoltas e as indignações decorrentes dessa marginalidade (NOGUEIRA, 2009, P. 67).

Entre as carreiras e modas do Tambu registradas pelo professor de música Affonso Dias, a carreira do “Tatu pombinho” pode ser compreendida como a explicitação da revolta dos negros escravizados. A composição de Gilberto Assunção e Paulo Bonilha é constituída por metáforas, criando uma linguagem enigmática a ser decifrada. Segundo Affonso Dias (2015), o “Tatu pombinho” representa o capitão do mato, contratado pelos senhores de escravos ou pelo governo para trazer de volta os negros fugitivos. A carreira narra a estratégia utilizada pelo capitão do mato para capturar os negros: durante o dia ele se esgueirava perto dos lugares onde os escravizados trabalhavam, a fim de recolher alguma informação relevante nas conversas ouvidas. À noite, como o tatu, ele saía pelas estradas em busca dos fugitivos.

Eu quero cantar um pouco

Linha do tatu pombinho

De dia mora no mato

De noite sai no caminho (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.31).

Os versos falam ainda, sempre por meio de metáforas, da habilidade dos negros em despistarem seu perseguidor, da vontade de vingar todo o sofrimento a eles impingido matando o capitão do mato e sua família, como o lagarto quando encontra um ninho de ovos:

Ainda não morreu

O meu tatu pombinho

Eu bebo a ninhada inteira

E ainda toco fogo no ninho (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.32).

Algumas modas contemporâneas ainda cantam as misérias passadas e servem como ponto de partida para a reflexão sobre as aflições atuais. Como os versos de Dona Anecide que destacam a perseguição, o sofrimento e a falta de liberdade que constituem a relação do negro, oprimido, com o mundo dominado pela elite branca, assim como o anseio pela pronúncia de seu mundo, pela construção de uma realidade que lhe permita o existir pleno.

Não querem esquecer de mim

Eu pergunto o que é que há

Amarraram eu no tronco

Resolveram me soltar

Agora eu sou um passarinho

Eu quero ter asas pra mim voar (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.32).

Os batuqueiros são vozes dissonantes que podem revelar uma face encoberta pela narrativa histórica, testemunham o percurso dos vencidos, dos que tiveram sua maneira de ver e fazer o mundo, sua cultura, desvalorizada, cerceada ou suprimida. Os vencedores, em seu cortejo, continuam a passar por cima dos vencidos. O fazer dos batuqueiros, as modas cantadas nas festas, os causos são a reelaboração da memória destes atropelados, oportunidade de revelar conflitos silenciados, denunciar desigualdade e violência tratadas como naturais, representam uma forma de resistência à dominação atual.

É no tempo presente que as coisas acontecem e se recriam. No tempo presente eu celebro a memória dos antepassados e eu faço a crônica daqueles que estão aqui. Eu choro, eu rio e isso celebra a vida, isso dá sentido de vida. Isso me coloca como ser inteiro no mundo (PAULA JUNIOR, 2015a).

A reflexão de Paula Junior acerca da dinâmica dos batuqueiros relacionando memória, celebração, relato do atual, busca pelo existir plenamente como sentido de vida pode ser ligada à maneira como Benjamin percebe a importância da ação humana na construção da história, à forma como o autor reconhece a força da rememoração feita por quem, ciente de seu compromisso com as gerações anteriores, promove o diálogo entre experiências anteriores e o projeto de um futuro mais justo. O fazer dos batuqueiros, assim como defende Benjamin, revela uma visão dialética, propõe não o simples retorno ao que já foi, mas a reelaboração do passado, conferindo novo sentido aos elementos do mundo moderno.

O futuro pode reabrir os dossiês históricos "fechados", "reabilitar" vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados "utópicos", "anacrônicos" e "na contracorrente do progresso". Dessa maneira, a abertura do passado e a do futuro estão estreitamente associadas (LÖWY, 2005, p. 158).

Fazer a redenção é mais que retomar as lutas, é vencê-las, colocar a cultura negra em uma situação de igualdade com a branca e outras culturas que compõem o Brasil e o brasileiro. É conquistar o reconhecimento das manifestações de origem africana, do Tambu

inclusive, a valorização da identidade, dos símbolos, crenças e valores de um povo coisificado na escravidão e também subjugado depois dela. O desafio dos batuqueiros, assim como o das pessoas envolvidas com expressões culturais populares, vai além de manter uma tradição construída por vencidos, é trazer à tona esta tradição agora numa condição vitoriosa, ocupando espaço digno na sociedade.

Nas atividades do grupo dedicado ao Tambu, a temporalidade escapa à determinação funcional da serialização. Passado e presente, inter-relacionados, projetam um futuro configurado por possibilidades.

3.2 Contradições e limites no Tambu

Nas relações com o mundo, o sujeito faz o mundo e ao mesmo tempo se faz, como afirma Paulo Freire (1983). Esse diálogo está presente nas relações dos batuqueiros, com o grupo e com a população de Piracicaba. O couro esquentado no calor das fogueiras, as mãos que tocam o tambu, o terreiro, os rodopios, as diferentes línguas faladas pelos tambores, as saias coloridas rodando, as prosas, as festas cheias de gente, as umbigadas, as modas e a celebração da vida são sinais de que os batuqueiros possuem a vocação para “Ser Mais”. “Não há realidade histórica — mais outra obviedade — que não seja humana. Não há história sem homens, como não há uma história para os homens, mas uma história de homens que, feita por eles, também os faz, como disse Marx” (FREIRE, 1981,p.70).

A reformulação de narrativas tradicionais, a convivência entre as pessoas - mestres e aprendizes ao mesmo tempo, o construir lado a lado em cooperação, o compartilhamento de saberes e experiências, a valorização da alteridade, a busca pela complementação – em oposição à competitividade, a não aceitação da marginalização fazem da prática do Batuque de Umbigada contraponto aos valores capitalistas e oportunidade de um olhar crítico para a maneira de viver moldada pelos interesses econômicos. A práxis dos batuqueiros pode ser considerada processo educativo, que parte da realidade da comunidade em que se desenvolve. Recriando e sendo transformado pela cultura, algo vivo, dinâmico, em constante transformação, os batuqueiros têm chance de exercer sua vocação de “Ser Mais”, como um ser do “quefazer”, como Paulo Freire defende.

No entanto, e sem negar o que acaba de ser afirmado, há no fazer do Batuque de Umbigada tensões e dissonâncias. O mesmo processo educativo que envolve a cultura popular tradicional como voz dos vencidos e resistência à opressão pode também reforçar a lógica

capitalista desumanizante, por não acontecer fora de um tempo e espaço configurados pelos valores hegemônicos da modernidade.

3.2.1 Desencontros, contradições e buscas internas

Desenvolvido por um grupo heterogêneo, o Batuque de Umbigada em Piracicaba trilha caminhos que são discutidos entre os batuqueiros participantes e nem sempre há concordância em relação a como agir. O grupo combina perfis diversos, nele convivem pessoas de diferentes idades e formações, com concepções divergentes sobre qual o rumo mais adequado a seguir. O elo é a preservação do Tambu como manifestação da cultura popular e, para que isso aconteça, há a consciência da necessidade de reconfigurar a tradição, para que permaneça em diálogo com as questões e demandas contemporâneas. Porém, como fazer essa reelaboração, até que ponto transformar sem perder os significados dos saberes envolvidos?

Desde 1996, quando o grupo dos chamados novos batuqueiros, percebendo que os mestres mais velhos estavam morrendo e havia poucas pessoas mais novas comprometidas com a tradição que pudessem continuar introduzindo as pessoas nos rituais do Batuque de Umbigada, deram início a uma série de ações com o intuito de atrair os mais jovens da comunidade e difundir essa expressão da cultura popular tradicional, houve a preocupação em respeitar o conhecimento e a experiência e ouvir a opinião dos veteranos na elaboração das atividades.

E aí a gente contou com o apoio das pessoas da velha guarda, o próprio Mestre Plínio, o Mestre Dado e a Dona Odete, que são grandes parceiros, que eram a velha geração, a antiga geração, que nos ajudaram a fazer esse caminho também. E, até nos orientando pra onde vai, o que pode o que não pode, o que deve o que não deve (PAULA JUNIOR, apud NOGUEIRA, 2009, p. 84).

Ainda que haja uma aproximação entre a experiência do mais velho e os anseios dos mais novos no fazer do Batuque de Umbigada, percebe-se um dissenso entre velhas e novas gerações. Márcia conta de sua experiência como coordenadora do grupo de crianças, que, depois de conhecerem a coreografia do Tambu, criam seus próprios movimentos, inserindo na dança meneios da capoeira, por exemplo:

Agora a gente já sabe administrar, então a cada apresentação que a gente vai, a gente tem uma criatividade, de cair pro chão. Eles vêm inventando isso. Agora vem vindo deles mesmos, a gente já não ensina mais. Então, como a gente tem uma mistura de capoeira, eles tão envolvendo capoeira junto, tipo as caídas, levanta, sabe. Então, tá ficando muito diferente, tá ficando muito

legal. Mas só, que não bem aceito pelos mais velhos (ANTÔNIO, M., apud NOGUEIRA, 2009, p. 109).

A fala de Márcia denota um estranhamento entre as inovações trazidas com a inclusão dos jovens e o conceito dos mais velhos sobre o que é apropriado no dançar do batuqueiro. O embate entre o tom revolucionário no fazer dos jovens e a resistência ao novo nos mais idosos não é exclusividade do grupo de Tambu, acontece no conjunto da sociedade, resultado do conflito de gerações vivendo uma realidade que muda de maneira muito rápida. No contexto em que o Batuque de Umbigada acontece em Piracicaba atualmente, a tensão entre transformação e conservadorismo gera debates.

A declaração do batuqueiro Faé, participe das ações educativas na Vila África, revela as marcas de conceitos aparentemente contraditórios, mas que compõem a práxis no Tambu realizado pelo grupo destacado nesta pesquisa. Faé reconhece a liderança e o valor dos mais velhos, mestres e guias dos mais novos: “aprendemos tudo que a gente tá sabendo, eu acho que aprendemos mais com ele mesmo (o mestre). Porque ele que era o cabeça das coisas” (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 110). Continua apostando na força de sua comunidade, na busca por espaço para desenvolver sua potencialidade, como já faziam os antigos batuqueiros, como mostram as modas:

então acho que tá na hora de mostrar pra eles o que que nós sabe fazer e a capacidade que nós temos também perante qualquer um, que nós somos normal igual aos outros. Não é porque somos negros que nós não temos a capacidade de fazer outras coisas que os brancos podem fazer (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 110).

Ao mesmo tempo entende que em uma conjuntura diferente precisa haver mudanças na maneira de guiar o grupo: “só que (...) nós temos o pensamento diferente por sermos mais novos, criamos coisas mais diferentes, mais pra frente” (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 11). A admissão do valor da experiência dos mestres reaparece quando Faé conta do trabalho na comunidade, mesclado novamente com a crença nas atualizações da manifestação:

a Vila África surgiu e nós estamos tentando centrar no tambú das crianças, no tambú das pessoas mais velhas. Quer dizer, esse tempo do Tio Tónho já foi e já não temos mais ele e o outro também, o Plínio já foi; mas tem o Dado e nós reforçando, fazendo tudo que pode pra não deixar sumir de uma vez (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 110).

É possível perceber a tensão que permeia a maneira de ler e fazer o mundo dos batuqueiros nesta declaração de Faé. Ele marca a intenção do grupo de integrar novo e antigo, como complementares, preservando a tradição de pessoas que já morreram, mas que seja ferramenta de luta para os que aqui estão, o que gesta conflitos ainda a serem resolvidos.

A contradição está gravada ainda no saudosismo dos mais velhos do grupo. “Ah! É bom, mas... não. O batuque mesmo é feito no terreiro. Primeiro dançava tudo com o pé no chão, agora tudo aquele luxo. Tá bonito, mas que nem era atrás, não tem mais, não tem mais. Cessou tudo” (TOLEDO, apud NOGUEIRA, 2009, p. 83). Dona Anecide quebrou paradigmas quando se impôs como compositora e cantora de modas, atividades antes exclusivamente masculinas, mas lamenta as festas não acontecerem mais nos mesmos ambientes de antes. A batuqueira lutou por algumas mudanças, mas preferia que outras não tivessem acontecido.

Mais novos ou mais velhos, os batuqueiros são humanos e por isso mesmo, como acredita Paulo Freire, seres inconclusos. No fazer de seu mundo estão refletidos os paradoxos inerentes à sua humanidade. No lugar reservado ao feminino na tradição da Caiumba, por exemplo, estão marcadas discrepâncias próprias da relação homem/mulher construída na convivência dos gêneros.

Enrique Dussel, partindo da análise de relações de poder naturalizadas pelo pensamento racional eurocêntrico, olha para a relação homem/mulher e produz uma densa obra sobre o que o ele chama de erótica. A busca de proximidades entre o olhar de Dussel para a relação entre o feminino e o masculino e a cosmovisão *bantu* que marca a tradição do Batuque de Umbigada pode revelar caminhos para a superação de questões atuais.

A filosofia da libertação proposta por Dussel é fundamentada na alteridade e na primeira experiência de todo o ser humano: a relação face a face. Há relações que não são puramente físicas, mas que ocorrem em alguns níveis (a erótica, a pedagógica e a política) da dimensão concreta, na vida cotidiana e onde se manifestam como projeto de dominação ou de libertação. Em todos os níveis há que se buscar a relação face a face entre os homens, tendo a alteridade como bem essencial.

A erótica pode ser considerada, então, uma categoria do face a face, que compreende as relações homem/mulher (como pessoa/pessoa) na dimensão sexual e da sensibilidade. A libertação, para Dussel, se concretiza também no respeito ao outro, na superação da dominação, no diálogo que deve pautar a relação homem/mulher. Ambos são sujeitos, devem ter em seu vínculo a alteridade valorizada e respeitada.

Dussel faz a ponte entre o comportamento do conquistador europeu e o papel masculino da erótica: “o conquistador é o primeiro homem moderno ativo, prático, que impõe sua individualidade violenta a outras pessoas, ao outro” (DUSSEL, 1993, p. 43). Para o autor, a Modernidade cria e ao mesmo tempo oculta o mito da justificação da violência contra os diferentes, que deve ser superado. “Se a Modernidade tem um núcleo racional *ad intra* forte,

como ‘saída’ da humanidade de um estado de imaturidade regional, provinciana, não planetária, essa mesma Modernidade, por outro lado, *ad extra*, realiza um processo irracional que se oculta a seus próprios olhos” (DUSSEL, 2005, p. 30).

O processo de expansão marítima da Espanha e Portugal demonstra que a Europa, autointitulada o centro do mundo, considera-se a detentora da única razão válida, enxerga os povos conquistados como bárbaros que devem ser civilizados ou dizimados. Nega-se ao “Outro”, ao diferente do europeu, a possibilidade de existir como si mesmo, de possuir uma identidade ou cultura própria. Allan da Silva Coelho pontua: “A superioridade racional impõe a tarefa moral de emancipar os mais primitivos, pré-modernos (bárbaros). Emancipar é levar o progresso, desenvolver o uso da razão instrumental à europeia” (COELHO, 2014). O civilizado é o europeu, o bárbaro deve se submeter, posto que, como selvagem, não possui direito algum. A conquista violenta é legitimada, a brutalidade é considerada necessária para o bem do bárbaro que depois de civilizado torna-se gente. Este é o mito que faz da vítima a culpada pela violência que sofre, sua dor é o sacrifício necessário para seu desenvolvimento, o algoz torna-se benfeitor, o agente que promove o progresso.

A partir do momento que é estabelecido um centro constitui-se o outro como periferia. “Nesta articulação de sistemas, alguém desponta como superior, racional, pensante e emancipado e, simultaneamente, constitui-se o bárbaro, o inferior, o animal sem alma, menos humano e passível de ser orientado e dominado pelo superior” (COELHO, 2014). Admitindo-se a Europa como centro, ela passa a ser a detentora da razão hegemônica. Há somente uma razão válida, uma só maneira de explicar o mundo, não se reconhece a validade de uma razão diferente, a credibilidade do “Outro”. O centro organiza o sistema, determina o que é pertinente ou não dentro dele, o que não se encaixa é considerado externo, fica de fora. A periferia é a faixa limítrofe entre o centro e o externo, entre o que se encaixa ou não neste sistema ordenado pelo centro.

Para Dussel, a mesma práxis de negação do “Outro”, de não reconhecimento do diferente, de “en-cobrimento” que serviu como parâmetro para o processo de colonização é revelada na relação entre homem e mulher. Na filosofia da libertação proposta pelo autor, homem e mulher são sujeitos, têm em seu vínculo a alteridade valorizada e respeitada. “Lo fundamental es una nueva descripción de la relación erótica, en una situación que no sea patológica” (DUSSEL, [s.d.], p. 4). A definição da sexualidade precisa levar em consideração o feminino e o masculino, sem a preponderância do símbolo fálico, respeitando as peculiaridades femininas na maneira de se constituir sexualmente, possibilitando assim que a mulher tenha espaço para uma atuação positiva na relação e, por conseguinte, no mundo.

Em uma sociedade machista, a esperada passividade feminina no ato sexual é transposta para o campo político e o domínio é masculino. Na relação em que o homem domina não existe possibilidade da mulher existir efetivamente como ser diverso. O sexo torna-se violação, na medida em que passa a ser a negação do “Outro como outro”. Nessa dinâmica não há troca, não cabe o face a face, o diálogo entre os desejos, entre o ser livre feminino e o masculino. O que marca o elo é a coisificação da mulher, transformada em instrumento da pulsão sexual masculina.

Partindo de uma releitura das obras de Sigmund Freud, Dussel busca na psicanálise teses que confirmam sua teoria da erótica. “Lo masculino comprende el sujeto, la actividad y la posesion del falo. Lo femenino integra el objeto, la pasividad. La vagina se reconoce solo como albergue del pene. En el acto sexual, el hombre es activo, el ego falico, y la mujeres pasividad, solamente castrada” (DUSSEL, [s.d.], p.4).

Sem deixar de evidenciar que a ideologia machista é originária de uma economia política e tecnologia científica que empoderam a figura masculina, Dussel demonstra que, em uma sociedade em que o homem, por possuir o falo, determina o que é, o positivo, ativo, a mulher é a castrada, a constituída pela falta, a que não é, portanto.

Há certa proximidade entre a lógica moderna, que defendeu a superioridade racional e justificou a barbárie no processo de colonização, caracterizando o não europeu como selvagem passível de dominação violenta, e a que coloca a mulher como não-ser, sujeita portanto à soberania masculina. Nos dois casos a partir da definição do positivo, do que é, negou-se a validade do que se apresenta como diferente desse ser.

A negação da alteridade feminina aprisiona não só a mulher, coisificada, portanto sem possibilidade de atuação. Também o homem é enclausurado num sistema em que sua oportunidade de um relacionamento sujeito/sujeito é banida, também o preponderante é lesado. A ele resta a ligação com um objeto. O “Outro”, “ao perder a sua alteridade, perde também a capacidade da plenitude do éros, a gratuidade, a entrega, a liberdade e a justiça” (DUSSEL, 1982, p 87). O ato sexual, que Dussel considera a possibilidade de plenitude da relação homem/mulher, “uma das experiências metafísicas privilegiadas do ser humano” (DUSSEL, 1982, p. 88) reduz-se a mero exercício de dominação, refletido nas relações sociais e políticas entre eles.

Dussel explicita a necessidade de se admitir as distinções entre mulher e homem sem desvalorizá-la, mas ao mesmo tempo sem cair no que chama de “excesso feminista” que pretende pôr fim ao subjugo da mulher excluindo o homem da relação. “La salida de la

liberación no es la negación del otro” (DUSSEL, [s.d.], p. 4). Em seu projeto de superação da Modernidade, a libertação da mulher se dá pela afirmação das diferenças.

Pode-se fazer uma relação entre a ideia dusseliana de convivência como parceria entre homem e mulher, em que os dois são valorizados e respeitados em suas peculiaridades, sem intenção de dominação, mas de abertura de espaço para ambos e a tradição recriada na práxis do Batuque de Umbigada. Na ótica *bantu*, que constitui os valores difundidos nesta tradição, revelam-se pontos de aproximação com a proposta de Dussel para a superação da Modernidade. Tendo como foco os temas abordados na formulação da erótica podem-se apontar semelhanças na maneira de entender a relação homem/mulher nas duas perspectivas.

Dussel preconiza a relação face a face, ombro-a-ombro, ou seja de parceria e companheirismo, desprovida de dominação; a valorização da alteridade, o reconhecimento do “Outro”, como ser, como sujeito, independente do gênero a que pertença; o mundo como espaço de expressão tanto para o universo feminino quanto masculino; o sexo como celebração e oportunidade de encontro metafísico entre homem e mulher.

No Batuque de Umbigada, o feminino é valorizado quando entendido como complementar ao masculino, não inferior. A energia feminina, a mulher, está ligada à voz dos antepassados, à comunicação com o conhecimento ancestral, à sabedoria. A perspectiva *bantu*, que permeia o modo de interpretar o mundo no Tambu, preconiza a ênfase no indivíduo tratado como sujeito, representado pelo seu valor humano, independente de seu gênero. Portanto não deve haver disputa ou rivalidade na dinâmica do Batuque de Umbigada, masculino e feminino são vistos como complementares e respeitados em suas particularidades, dentro de uma ideia integradora. A força criadora representada pela umbigada, a sexualidade, é entendida como um encontro, a união de dois polos, sem a preponderância de nenhum deles.

Segundo Paula Junior (2015b), nos instrumentos utilizados está presente a simbologia do diálogo, do vínculo que permite espaço tanto para o masculino quanto para o feminino, lembrando que a voz da mulher é representada pelo tambu - o solista -, a do homem pelo quinjengue - que acompanha o tambu - e a criança fala por meio da matraca – que repete. Homem e mulher se expressam por meio dos tambores, cada um à sua maneira, posto que são diferentes. A mulher é valorizada, sua voz é acompanhada pela pronúncia do homem, mas como é considerada a primeira educadora, é a voz dela que serve de parâmetro para o falar masculino, ela é quem representa a força da ancestralidade (o tambu é o solista, o quinjengue o segue).

O Batuque de Umbigada é uma forma de expressão da ligação entre homem e mulher que gera a vida, sem conotação pornográfica. Porém, desde o século XVI, quando os negros escravizados realizavam os batuques na tentativa de preservar um pouco de sua identidade e memória no Brasil, há a associação das danças e manifestações da cultura negra com uma imagem negativa de imoralidade e falta de controle do corpo. Segundo Nogueira, o preconceito atinge ainda mais às mulheres, que são vistas como objetos sexuais ou consideradas escandalosas por participarem da dança. “Os olhares preconceituosos para com a ‘umbigada’ estavam voltados, essencialmente, para os seus agentes, mais especificamente para a figura feminina” (NOGUEIRA, 2009, p.128). Esta discriminação não foi incorporada pelos participantes dos grupos de Batuque de Umbigada, que, na experiência da professora, demonstram compreender a participação feminina nas danças como um fator positivo.

Não há regras fixas para a realização da Caiumba, algumas diretrizes lembradas pelos batuqueiros mais velhos já não são mais correntes. Ainda assim, algumas normas de conduta são estabelecidas, como por exemplo o papel a ser desempenhado por homens e mulheres.

No decorrer da pesquisa, presenciei constantemente a participação das mulheres que, ao se assumirem como herdeiras da tradição ou pertencerem ao grupo dos ‘novos batuqueiros’, são responsáveis pelas danças e coreografias, pelo coro, pela cozinha na preparação da refeição e enquanto é servida a canja, enfim, exercem um papel fundamental para o desenvolvimento e a manutenção dessa prática cultural (NOGUEIRA, 2009, p. 117).

A mulher desempenha ainda um papel importante na integração das crianças ao grupo. “São inúmeras as ocasiões em que a figura feminina aparece como responsável pelo conhecimento e pela inserção dos mais jovens no batuque de umbigada” (NOGUEIRA, 2009, p.120). Do mesmo modo que na época em que o Batuque acontecia em sítios e as mães, avós ou tias, que queriam participar das danças, deixavam as crianças em volta da fogueira enquanto festejavam, ainda hoje meninos e meninas que acompanham suas mães terminam por se interessar e querer participar também.

Pela compreensão do feminino como complementar, do diferente como oportunidade de conhecimento presentes na práxis do Tambu, pode-se perceber que, no ambiente dos batuqueiros, homens e mulheres têm suas peculiaridades respeitadas e convivem em pé de igualdade. Porém, alguns registros e depoimentos revelam que a mulher ainda enfrenta situações que podem ser entendidas como discriminação, mesmo dentro do grupo de Batuque de Umbigada.

A atuação das mulheres, por mais vital que seja para o equilíbrio do grupo e para o sucesso das atividades programadas, parece delimitada pelo que é ou não aceito como atividade masculina ou feminina, práxis que pode ser considerada machista e discriminatória. Dona Anecide e Mariinha do Tambu²¹ são exemplos de membros que questionaram os limites a elas impostos por serem mulheres, enfrentaram o preconceito e ocuparam espaços exclusivamente masculinos dentro do grupo. Mesmo sem uma proibição explícita, pelas normas apreendidas, os encarregados pelos instrumentos de percussão e pela composição das modas eram os homens, as mulheres não participavam.

Assim como Dona Mariinha e Dona Anecide, outras mulheres continuamente refutam normas estabelecidas e promovem mudanças na tradição do Batuque de Umbigada. Percebe-se que, ao fundarem novos parâmetros tornam-se referência para o grupo, conquistam respeito e voz de autoridade na comunidade em que estão inseridas. “Desta forma, a mulher adquire um papel central na tradição do batuque de umbigada na medida em que, através de suas experiências, torna-se referência da memória coletiva além de construir, no decorrer do tempo, uma representação sua, uma imagem positiva sobre si mesma” (NOGUEIRA, 2009, p. 131).

A postura feminina, o que se espera da mulher, como deve se relacionar com seu corpo também é mote para a discordância entre os batuqueiros mais velhos e os mais jovens. É bastante clara a desaprovação do uso de decotes, barrigas e costas de fora, calças, ou até mesmo sandálias que deixam os pés à mostra na fala de Dona Ignês²². Depois de descrever as roupas das batuqueiras mais jovens ela pergunta: “o que, que é isso agora? Para em seguida responder: “Falta de respeito... Mudou muito” (AMARAL, apud NOGUEIRA, 2009, p. 93).

Para Dona Ignês a libertação da mulher, a revolução sexual, o empoderamento feminino, que permitem que a mulher tenha direito sobre seu corpo são traduzidos como falta de respeito. Para ela a mulher ainda deve se diferenciar do homem em sua liberdade sexual, na sua relação com seu próprio corpo e nos vínculos criados com os outros a partir dele. Quando uma mulher dança usando uma roupa que deixa sua barriga de fora, por exemplo, ela permite que outras pessoas – homens e mulheres- tenham acesso visual a uma parte de seu ser. O olhar e ser olhado é também uma forma de se relacionar.

A ideia de que mostrar o corpo é um ato provocativo, portanto desrespeitoso, faz parte de uma moral de origem católica, herdada dos conquistadores europeus. Dona Ignês reproduz em sua fala, talvez sem nem mesmo perceber, a dupla opressão a que foi submetida:

²¹ As conquistas de Dona Anecide e de Mariinha do Tambu estão relatadas na sessão 2.3.3 deste trabalho.

²² A citação da fala de Dona Ignês está na sessão 2.3.3 deste trabalho.

a do branco colonizador e a do homem dominador. A lógica hegemônica internalizada durante a vida agora serve de instrumento para o preconceito e marginalização de suas companheiras.

No entanto, a objetificação da mulher, por meio do uso da sensualidade ou do corpo das batuqueiras para atrair a atenção para a manifestação, não acontece na dinâmica desse grupo de cultura popular tradicional. Nela, a mulher existe como sujeito, inclusive exteriorizando sua sensualidade por meio do corpo, o que é diferente de sua objetificação.

Observa-se que as batuqueiras, assim como também outras mulheres que não participam dessa manifestação, precisam questionar convenções e se posicionar ativamente para quebrar normas tradicionalmente estabelecidas. Apesar das conquistas da mulher a partir do século XX, a supremacia do homem ainda é realidade na estrutura social moderna. A “falocracia” denunciada por Dussel insiste em imperar. Na busca de superá-la, a proposta do autor de se ouvir o “Outro” é imprescindível. Ouvir o outro como distinto e nem por isso menos digno de credibilidade e respeito.

No contexto em que se vive hoje, o relacionamento face a face aventado na obra de Dussel parece distante. A práxis e a ideologia hegemônica difundida incentivam atitudes opostas ao companheirismo e à valorização da alteridade. O caminho para a realização é a individualidade, o “Outro” é empecilho a ser sobrepujado. Porém transpondo a compreensão do “Outro” como possibilidade de conhecimento para a relação homem/mulher, a beleza e plenitude desse encontro se revelam e ganham espaço. “Como sempre aconteceu na história, são os oprimidos que realizam o caminho da libertação” (DUSSEL, 1977, p. 145). O Batuque de Umbigada como espaço de luta feminina demonstra que a partir da atuação da mulher, de sua interferência no mundo afirmando-se como sujeito, o homem também é liberto, passa a desfrutar da possibilidade do compartilhar, da experiência do encontro e separação, do sentimento de entrega e completude.

3.2.2 A Caiumba sob os holofotes

Apesar de ser uma manifestação cultural realizada em Piracicaba desde meados do século XVIII, parte da população do município nunca sequer ouviu falar do Batuque de Umbigada. Mesmo com todo empenho do grupo que resultou em produtos midiáticos, documentários e produções textuais, ainda hoje a abrangência que a expressão artística alcança é relativamente pequena. Há um nicho heterogêneo que compreende universitários, artistas e produtores culturais, além de sua própria comunidade de origem que se interessa pelo Tambu, mas, quando se participa das atividades a ele relacionadas, percebe-se que é um

grupo muito pequeno, se comparado ao número de piracicabanos, hoje em torno de 400 mil moradores no município.

Como depende da ação das pessoas para existir – é práxis, experiência corporal – é necessário difundir sua tradição, para que novas pessoas se interessem em participar e o grupo se renove continuamente. Assim como um dia unir diferentes cidades foi uma estratégia para fortalecer o grupo, aposta-se na difusão do Batuque de Umbigada como forma de ampliar sua abrangência.

Os saberes próprios do Batuque de Umbigada, característicos da tradição oral e da cosmovisão *bantu*, são uma forma de conhecimento que demanda envolvimento, experimentação, convívio. As oficinas e encontros promovidos pelos batuqueiros oportunizam este tipo de formação. Porém, para divulgar o Batuque de Umbigada, inseri-lo no circuito cultural da cidade, o grupo investe em apresentações e na participação de eventos culturais promovidos por instituições privadas ou pela Secretaria Municipal de Ação Cultural.

São também utilizadas as ferramentas de comunicação em massa disponíveis, redes sociais divulgam datas, disponibilizam fotos e registros antigos. Um pouco da tradição oral é adaptada para os formatos e linguagens da comunicação multimídia e, um receptor atento, pode até perceber um pouco do conhecimento envolvido. Ainda assim o alcance desses conteúdos é bastante limitado.

As apresentações em espaços públicos ou culturais privados da cidade alavancam a projeção dos batuqueiros não só por meio do público que prestigia a atividade, mas quando são notícia nos sites jornalísticos e jornais impressos locais. Aproveitando a carona de instituições como o Sesc ou a Secretaria Municipal de Ação Cultural, que possuem a atenção da mídia local, o Tambu ganha notoriedade. Porém “o receptor da comunicação de massa é um ser desmemoriado. Recebe um excesso de informações que saturam sua fome de conhecer, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação” (BOSI, 1994, p. 87). Da mesma forma que tomam conhecimento de que existe uma tradição de origem africana, recriada e assim preservada na cidade, a maioria das pessoas logo esquece o que viu ou ouviu, ou se atém somente ao caráter de espetáculo da manifestação.

Para se entregar realmente os saberes compreendidos na tradição da Caiumba é preciso a escuta atenta e o reelaborar do que se apreende, ação que destoa da relação consumista entre pessoa e bens culturais na sociedade atual. A desvalorização da experiência denunciada por Benjamin há décadas ainda hoje impõe limites às ações dos batuqueiros. “Perdeu-se também a faculdade de escutar, dispersou-se o grupo de escutadores. Quanto mais se esquecia de si o ouvinte, tanto mais entrava nele a história, e a arte de narrar transmitia-se

quase naturalmente” (BOSI, 1994, p. 88). Hoje a sociedade hedonista busca um universo cultural formatado e pensado para satisfazer suas necessidades pessoais, mergulhada no cotidiano egocêntrico de atividades funcionais. A troca de experiências é substituída pela informação, “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1987, p.198).

A temporalidade é caracterizada pelas horas ocupadas com as atividades específicas, determinadas e programadas, não sobra espaço para o tempo da elaboração de narrativas, para a escuta das memórias. Ecléa Bosi lembra: “Não foi a classe dominada que fragmentou o mundo e a experiência; foi a outra classe que daí extraiu sua energia, sua força e o conjunto dos seus bens” (BOSI, 2003, p.25).

Como grupo oprimido, ou dominado, os batuqueiros exercem resistência ao processo de modernização que despreza as experiências narrativas, fundamento de sua tradição. Tal movimento pode ser visto nos espaços de convívio comunitário, por meio de atividades que reinventam uma cultura popular tradicional, gestando testemunhos de humanidade – modelos de vida – contrapontos à imposição da temporalidade específica que atropela as relações cotidianas e impele as pessoas a um ritmo alucinante de trabalho e consumo. Porém esta dimensão contra-hegemônica se dilui quando o Tambu é deslocado para os palcos de eventos ou é veiculado pelos meios de comunicação de massa.

Nas apresentações a manifestação é adaptada aos espaços e alguns elementos são pensados para atrair a atenção e o gosto do público, havendo conseqüentemente uma perda da espontaneidade. O figurino, por exemplo, é estudado para remeter à antiga forma de vestir dos negros escravizados: as mulheres usam saias longas e rodadas, turbantes, lenços e os homens, calça branca e camisa vermelha. O visual funciona, reforça o tom alegre e atrativo da música e da dança, mas não retrata fielmente as festas nos terreiros ou nas ruas em que a comunidade negra umbiga sem preocupação de conquistar o público.

Com tempo limitado e evidenciando sua qualidade de espetáculo, ainda assim as apresentações são importantes para o grupo divulgar seu trabalho. Como cultura que comunica, feita por seres históricos, não faz sentido o Batuque de Umbigada existir apartado da realidade social vigente, protegido e intocável como uma múmia de museu. Um dos desafios dos batuqueiros é a convivência entre os valores e saberes tradicionais e os ditames do modo de ser capitalista, a fim de que sua práxis seja cultura vista “como incorporação – crítica e criadora- e não como justaposição de informações ou de prescrições superadas” (FREIRE, 2001, p. 61).

Definir de que forma deve ser essa convivência, até que ponto a adaptação é sinônimo de preservação e quando passa a significar subsunção ao interesse hegemônico é tarefa difícil. José Jorge de Carvalho (2007), preocupado com a naturalização dos padrões mercantis de produção e sua influência na maneira em que grupos de cultura popular tradicional lidam com a necessidade de visibilidade, afirma que “um novo sentido de espetáculo surgiu no início do século XIX com a sociedade de massa da era urbano-industrial, que passou a ser manipulada tanto pelo Estado como pelo capital através da indústria cultural. (CARVALHO, 2007, p. 84). Uma manifestação da cultura popular tradicional, buscando difundir sua tradição corre o risco de ser apropriada pela indústria cultural.

O conceito de indústria cultural foi elaborado por Theodor Adorno e Max Horkheimer na década de quarenta. Bruno Pucci (2003) levanta a questão da validade de se utilizar uma categoria elaborada nos anos 1940 na análise de fenômenos atuais para, em seguida, demonstrar que

há uma historicidade nas categorias; elas também se desenvolvem, incorporam outros elementos em sua trajetória e mantêm-se vivas enquanto conseguem dar conta da interpretação dos fenômenos sob sua jurisdição. Uma categoria também pode evoluir historicamente. (PUCCI, 2003 p. 10).

Comparando fenômenos observados por Adorno e Horkheimer para o desenvolvimento da teoria sobre a indústria cultural a seus correlatos no contexto vigente, Pucci não deixa dúvidas de que as ideias formuladas no século passado pelos autores frankfurtianos continuam atuais, revelam as contradições e a ideologia que perpassam o cenário cultural em que se vive hoje.

Em 1947 Adorno e Horkheimer fazem uma crítica à sociedade moderna, ao positivismo e ao papel que os meios de comunicação de massa assumem no capitalismo, conforme os ensaios *O conceito de Esclarecimento* e *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* - publicados no livro *Dialética do Esclarecimento*. Denunciam o conhecimento utilizado pela sociedade moderna a fim de legitimar a dominação do sistema capitalista sobre os indivíduos.

No capitalismo o indivíduo é visto e tratado como coisa, objeto, é destituído de sua condição de sujeito e suas relações são definidas pela função objetiva que deve cumprir. “O industrialismo coisifica as almas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 35), as mercadorias perdem o seu valor de uso e passam a ser consumidas pelo valor simbólico atribuído por uma visão fetichista. Contraditoriamente, o sistema capitalista valoriza a individuação, no entanto, oprime a individualidade. Faz dos seres humanos, “seres genéricos” iguais na produção do trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41).

A chamada indústria cultural acompanha a lógica do capitalismo, transpõe para o âmbito da cultura a massificação e a práxis opressora camuflada de possibilidade de escolha. Adorno e Horkheimer empregam o termo indústria cultural para abordar a maneira de se produzir e distribuir produtos culturais na sociedade contemporânea. Segundo Pucci “a indústria cultural não é nem cultura e nem indústria, isoladamente” (PUCCI, 2003, p. 16). A categoria compreende os dois polos, que nela se desenvolvem contraditórios e unidos para expressar uma nova realidade. “Não é cultura, porque está subordinada à lógica da circulação de mercadorias e não à sua lógica própria, que apregoa a autonomia; não é também indústria, em sentido estrito, porque tem mais a ver com a circulação de mercadorias que com a sua produção” (PUCCI, 2003, p. 16). Evidenciar a ambiguidade contida na indústria cultural é ampliar a compreensão sobre ela, aceitá-la como espaço de tensão entre dimensões distintas. “Tratar os dois polos conjuntamente é mostrar como se constituem enquanto ideologia, na incapacidade de desenvolver-se, de realizar plenamente sua condição de cultura ou de indústria” (PUCCI, 2003, p. 16).

É importante marcar que a indústria cultural não é uma cultura espontânea, que surge das próprias massas. Como frisa Belarmino Cesar Guimarães da Costa, é “uma nova concepção de cultura que tem as marcas da racionalidade técnica: a estratificação dos produtos culturais, a sua standardização, depreciação estética” (COSTA, 2007, p. 183). Provém da apropriação das culturas popular e erudita, simplificadas e desprovidas de seu potencial crítico e então oferecidas como mercadoria cultural aos sujeitos transformados em consumidores. O mote é o consumo e o lucro.

Assim como na indústria das demais mercadorias, os produtos são fabricados para durar somente um tempo determinado. Os produtos da indústria cultural também têm sua obsolescência programada. A simplificação é feita com habilidade e competência para que os bens culturais sejam palatáveis e facilmente assimilados pela massa de consumidores a que se destina. Mesmo com mensagens diferentes, as semelhanças na forma protegem o público de qualquer surpresa e da necessidade de refletir criticamente sobre o conteúdo apresentado. Não há economia no uso de clichês e fórmulas que garantam o efeito desejado, a domesticação das emoções e do pensamento, o condicionamento dos sujeitos, a falta de tempo e espaço para a reflexão e a consequente atrofia da imaginação e da espontaneidade.

A padronização dos conteúdos pela técnica é um dos pontos principais levantados pelos autores para o funcionamento da indústria cultural. Decifrar e compreender os obras da cultura exige um conhecimento prévio e intenso exercício de observação e mergulho na obra,

a fim de alcançar sua verdade. Os produtos da indústria cultural não desafiam seu consumidor, ao contrário, desestimulam a atividade intelectual, neles tudo é previsível.

Desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Os autores frankfurtianos referem-se especificamente a filmes cinematográficos como exemplo, no entanto o mesmo raciocínio se aplicado a diferentes produtos da indústria cultural mostra-se válido. Ainda hoje as pessoas são soterradas por uma enorme quantidade de conteúdos midiáticos. Sem tempo para refletir sobre cada um deles, resta a opção de assimilá-los rapidamente, correndo o risco de não conseguir acompanhar os próximos que vêm na sequência. Tudo calculado, administrado por especialistas. A tecnologia moderna serve como ferramenta para dar forma e aparência de arte aos produtos que conduzem à lógica “da não contradição, da precisão, do cálculo, da funcionalidade, do procedimento eficaz” (PUCCI, 2003, p. 16-17).

Adorno e Horkheimer fazem severas críticas também em relação à concentração do poder de produção e disseminação de mensagens e ao sistema comunicacional organizado em função do capital. Para seu sucesso, a indústria cultural utiliza técnicas para enlaçar o público e prendê-lo em sua teia. Os produtos da indústria cultural seguem modelos padronizados que propagam continuamente um mesmo conteúdo pasteurizado e esvaziado de sentido, oferecido em roupagem nova, travestido de original, mas que elimina a necessidade de reflexão e de elaboração do indivíduo. Apresentado como um progresso, o insistentemente novo na indústria cultural é a “mudança de indumentária de um sempre semelhante” (ADORNO, 1977, p. 289), produzido e distribuído por monopólios ou oligarquias.

O engodo do consumo de tais produtos como cultura promove a construção de uma “sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Por meio de seus produtos planejados para o conformismo, a indústria cultural inculca ideias que reforçam o *status quo*. Difunde uma ideologia que ignora a dialética, conduz as pessoas à aceitação, a escolhas desprovidas de questionamento. “Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência” (ADORNO, 1977, p. 293). Neste contexto, a comunicação de massa não é apenas o resultado tecnológico de uma sociedade desumanizada, torna-se ingrediente indispensável para a padronização das massas e sua subordinação ao sistema opressor.

Cria-se a ilusão da liberdade de escolha, mas não há diferença real entre as opções disponibilizadas. Como identificam Antônio Zuin, Bruno Pucci e Luiz Nabuco Lastória, todo produto criado na indústria cultural, que parece atender às necessidades particulares de seus consumidores “na verdade encontra-se subsumido pela lógica da produção da mercadoria, desde o momento de sua concepção” (ZUIN; PUCCI; LASTÓRIA, 2015, p.51).

Pode-se dizer que a indústria cultural cria a ilusão de que consumindo seus produtos as pessoas irão alcançar a satisfação de seus desejos. Enganados, os sujeitos participam de uma cultura reduzida ao viés da adaptação, visto que é expropriada de qualquer potencial transformador. “Em muitas ocasiões, eles têm consciência da falsidade da promessa da indústria cultural sobre a realização do desejo mediante o consumo, mas mesmo assim insistem em tal ilusão, de modo a viverem cada vez mais ativamente a própria passividade” (ZUIN; PUCCI; LASTÓRIA, 2015, p.52).

A técnica aliada à lógica capitalista permitiu a formação de grandes produtores e distribuidores de um conteúdo que situa-se entre o mercantil e o cultural. Prometendo abastecer o mercado com produtos originais e personalizados, pensados para agradar ao gosto dos diversos nichos consumidores, a indústria cultural fornece um sem número de bens culturais simplificados, conteúdos padronizados de fácil digestão, não exigindo nem dando espaço para uma formação cultural efetiva do sujeito através da reflexão ou expressão de sua subjetividade.

Embora existam dominadores e dominados, opressores e oprimidos, todos são indivíduos subjugados a um sistema totalizante. “A mercantilização da produção simbólica possui duas tarefas fundamentais: a integração e a reconciliação forçada entre os grupos sociais desiguais entre si” (PUCCI; OLIVEIRA; ZUIN, 1999, p. 59). Mesmo os opressores ou dominadores são, de certa forma, oprimidos ou dominados dentro da lógica que os condena, como a qualquer outro, à heteronomia.

O Batuque de Umbigada, como práxis de resistência contrasta com preponderância da técnica, a produção de bens culturais esvaziados de sentido, fragmentados, pensados para o rápido e efêmero consumo e satisfação de demandas hedonistas superficiais, a relação mercantilizada entre indivíduo e cultura reduzida à dependência entre consumidor e mercadoria, o indivíduo coisificado e enganado pelo brilho do novo ofuscando a carência de novas ideias ou questões propostas, da padronização e do reforço ao individualismo que contraditoriamente cria, nas palavras de Adorno (1977) “seres genéricos”, como identificadas na indústria cultural. Sobre as manifestações populares tradicionais Carvalho (2005) afirma:

São essas práticas do passado, que chegam ao presente com as suas

diversidades nacionais, regionais e locais, de significados, de referências e de desdobramentos em processos culturais de apropriações e incorporações de novos valores simbólicos, que vão construindo outras identidades: identidade aqui compreendida como um processo cultural em constante movimento entre os espaços públicos e privados das instâncias sociais. (CARVALHO, 2005, p. 79).

A transformação de uma tradição que carrega a pronúncia de um modo de vida divergente do usual na sociedade moderna em atrativo para o exibicionismo midiático é o que Carvalho chama de espetacularização. O processo de espetacularização coloca artistas populares e público na condição de objeto: Os artistas “deverão apresentar-se, alterando as bases de seus códigos específicos, para deleite de espectadores de classe média, em seus momentos de consumo de lazer ou cultura de turismo. Colocados no palco, são objetificados pelo olhar desses sujeitos que se entretêm.” (CARVALHO, 2007, p. 86-7) e os espectadores, seduzidos pela magia programada da tradição transformada espetáculo, passam a ser objetos dessa sedução. “Isso aponta para a estrutura subjacente de assujeitamento de artistas e de público, estrutura que é produzida e controlada pela indústria do entretenimento ou pela ordem política que contrata o espetáculo” (CARVALHO, 2007, p. 87). O sentido de entrega e o potencial de gerar reflexão embutidos na tradição se perdem se a Caiumba é vista somente como espetáculo.

Ver a brincadeira espetacularizada é, a um só tempo, consumi-la e defender-se dela, para que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor. E, na medida em que essa influência de fato não sucede, o espetáculo fica esvaziado do seu poder maior, que seria o de irromper no horizonte existencial do sujeito que se expõe ao seu campo expressivo e então transformar o sentido de sua existência (CARVALHO, 2007, 84).

Osvaldo Trigueiro, doutor em Ciências da Comunicação, observa a maneira como bens culturais populares materiais e imateriais são distribuídos para suprir novas demandas de consumo no mundo globalizado. Pesquisa a aproximação entre tradição e mídia, não só o processo de incorporação da cultura popular pela mídia, mas também a maneira como os grupos de cultura popular tradicional se apropriam das novas tecnologias para divulgarem seu trabalho.

Interessante observar que as ferramentas multimídia disponibilizadas pela internet podem ser valiosas para a difusão de uma tradição oral. A web permite a utilização de linguagens que reúnem som, imagem e texto, recursos que, se bem utilizados, servem para veicular os conhecimentos do Tambu, preservando parte da riqueza da tradição oral, como os gestos, tom de voz, olhares, ritmo. O potencial multimidiático da internet possibilita que os

usuários experimentem situações virtualmente. Através de vídeos, fotos e áudios é possível criar uma atmosfera que envolva o receptor, proporcionando sensações que cativam o público. Naturalmente perde-se toda a riqueza do contato físico, da relação que deixa de ser “face a face”, utilizando as palavras de Dussel, e passa a ser mediada pela tecnologia.

A tecnologia digital é amplamente utilizada na sociedade urbana contemporânea, as inovações na área da informática ampliam e redefinem os limites para a comunicação. A capacidade de armazenamento, busca, reutilização de conteúdos e acúmulo de informações é mais viável, tanto técnica quanto economicamente, na *web* se comparada a outras mídias. Na internet a capacidade de armazenamento de conteúdo é infinita e o acesso a ele pode ser imediato. No ciberespaço a publicação é mais fácil que através da dinâmica editorial tradicional. Como as pessoas vivenciam a conexão com outros indivíduos e grupos através das redes sociais virtuais e buscam informação via *web*, a maneira como uma comunidade se apropria e desenvolve as potencialidades oferecidas pela internet influencia diretamente sua visibilidade, o alcance do público e, conseqüentemente, a perpetuação de seus valores, rituais e tradições.

Ora, se, por um lado, são hegemônicos os interesses de persuasão cultural dos megagrupos econômicos, por outro, os mediadores ativistas culturais locais criam estratégias próprias de permanência nos seus pedaços e, como enfrentamento do novo contexto, descobrem novas formas de comunicação para divulgar seus produtos culturais (TRIGUEIRO, 2005. p. 82).

Fazer parte de uma sociedade moderna e conviver com o modo de vida por ela gestado proporciona facilidades e desafios. Assim como a tecnologia modifica o modo como os batuqueiros se comunicam, ampliando as possibilidades e o público alcançado, a lógica da indústria cultural e dos meios de comunicação em massa podem gerar controvérsias para o grupo de Batuque de Umbigada.

Segundo Carvalho (2007), as comunidades afro-americanas são alvos preferenciais quando o assunto é vender a imagem do corpo humano “como um símbolo globalizado do gozo através do lazer consumista” (CARVALHO, 2007, p. 93). Por isso os grupos tradicionais de origem africana acabam sofrendo maior pressão para transformar sua expressão artística em espetáculo desprovido de códigos a serem desvendados. “Dado que já é praticamente inevitável negociar com a indústria e a política do entretenimento, o dilema principal agora passa a ser como estabelecer limites para essas negociações” (CARVALHO, 2007, p. 93).

Para Trigueiro esse cenário não é novidade, a mediação entre a produção cultural popular e as classes hegemônicas não é exclusividade contemporânea, porém mudaram as

formas de apropriação, a velocidade e o alcance desse processo. “Os produtores culturais populares locais continuam enraizados em seu chão, em seu lugar, sem perder de vista, porém, o mundo de fora” (TRIGUEIRO, 2005, p. 81). O autor afirma que a cultura popular não é fechada, não se presta somente a ser preservada ou resgatada, é processo em movimento, “presente na vida cotidiana e que se entrelaça com os produtos culturais globais ofertados pelos grandes grupos econômicos por via das novas tecnologias da informação e da comunicação” (TRIGUEIRO, 2005, p. 81). Trigueiro acredita que as transformações pelas quais passam festas populares, antes fruto da ação de grupos locais que agora são realizadas por grandes grupos da comunicação e empresas com interesses mercantis - como o Carnaval, São João, Bumba meu boi -, são testemunhos do domínio da economia sobre a cultura, resultado da convivência entre cultura popular, globalização, interesses hegemônicos, e novas formas de comunicação.

É como se existissem duas festas, uma dentro da outra, ou seja, a festa central institucionalizada, de interesse econômico dos megagrupos empresariais, políticos e até religiosos, e a outra, periférica, que continua sendo organizada pela mobilização da comunidade, pelas fortes redes sociais de comunicação, com a finalidade alegórica de rompimento com o cotidiano e com o mundo normativo estabelecido. Ou seja, de celebração para quebrar a rotina, em tempo de festa, nos diferentes instantes da comunidade e uma outra no tempo do espetáculo organizado para consumo global (TRIGUEIRO, 2005. p. 82).

O cenário descrito pelo autor é composto por casos em que pouco resta da tradição original no produto oferecido ao consumo da massa. O Batuque de Umbigada em Piracicaba ainda se conserva distante da transformação em mero espetáculo, embora o grupo se depare regularmente com situações em que interesses políticos e mercantis tentam se antepor aos quefazer dos batuqueiros.

A festa realizada por Seu Pedro Soledade no sítio da família pode ser vista como um exemplo da maneira como os valores capitalistas podem interferir e modificar a práxis do Tambu. Como descrito na sessão 2.3.1, tradicionalmente as festas acontecem com a cooperação das pessoas envolvidas com a tradição, que dedicam tempo, esforço e colaboram com os ingredientes necessários para os comes e bebes oferecidos. Nada é cobrado e todos são bem vindos.

Em 2017 Seu Pedro abriu as porteiças de seu sítio para festejar, como de costume, mas algumas novidades fizeram parte da programação. Políticos da cidade, entusiasmados com a notoriedade que poderiam alcançar dentro de um segmento da sociedade, dada a importância do evento para quem se interessa por cultura popular tradicional, demonstraram

interesse em apoiar a atividade oferecendo ajuda para estrutura física, como a tenda que abrigou alguns batuqueiros mais velhos e as pessoas que tocavam os instrumentos. No início da festa, se apossaram do microfone e fizeram discursos descolados do propósito da comemoração.

O Sesc Piracicaba, por meio de seu programa de turismo social, organizou uma excursão e levou os interessados em participar da festa em ônibus fretado. É importante frisar que nenhum valor foi cobrado pela instituição, nem mesmo pelo transporte. O intuito foi o de divulgar e facilitar o acesso a quem desejasse ir, pois o sítio fica em um bairro periférico pouco conhecido pelo público do Sesc.

Nessa situação o Tambu ganha destaque, pois os políticos envolvidos e o Sesc divulgam sua atuação. Ao se ligarem a entidades ou pessoas que possuem bom espaço na mídia, os batuqueiros tornam-se visíveis e valorizados, aproveitando a oportunidade para divulgar seu trabalho e conquistar público maior. Porém, parceria com políticos e empresas privadas, além de conferirem um certo tom institucional à programação, oportunizam ideias que se opõem aos valores cultivados pelo grupo. Pessoas de fora da comunidade sugeriram, por exemplo, que se aproveite a grande concentração de gente e que se comercializem os comes e bebes em barraquinhas.

Dentro do grupo as opiniões se dividem: uns concordam com o projeto da festa de Seu Pedro transformar-se em um evento maior, atraindo mais público e rendendo lucro financeiro. Outros, contra essa corrente, defendem que os convidados deveriam se restringir à família e à comunidade dedicada ao Batuque de Umbigada. “A libertação não se dá dentro da consciência dos homens, isolada do mundo, senão na práxis dos homens dentro da história que, implicando na relação consciência-mundo, envolve a consciência crítica desta relação” (FREIRE, 1981, p. 79). Visões divergentes, que, em diálogo, vão delineando os caminhos a serem construídos.

Um evento realizado em Piracicaba em 2017 que incluiu a apresentação do grupo de Batuque de Umbigada e pode ter a intervenção do poder público observado criticamente é o Festival Afropira. Conforme divulgado pelo G1 (2016), o festival é considerado um dos maiores eventos da cultura afro-brasileira do interior de São Paulo e tem como objetivo resgatar a cultura e as tradições negras. O Afropira nasceu da ação conjunta de diversos movimentos sociais da cidade – Conselho Negro, Clube Treze de Maio, Centro de Documentação de Cultura e Política Negra, Casa do Hip Hop, Associação Vila África, Escolas de Samba de Piracicaba, entre outros – com o intuito de valorizar a cultura negra. O

festival inclui programação cultural diversificada, gastronomia, debates, apresentações, oficinas, missa e brincadeiras, tudo relacionado a culturas de origem africana.

Até 2016 o festival foi organizado por grupos de movimentos sociais ligados à cultura negra, recebendo o apoio da Secretaria Municipal de Ação Cultural - SEMAC. Para sua quinta edição, em 2017, a SEMAC terceirizou a organização, passando toda a responsabilidade para uma empresa privada, diminuindo a participação dos grupos envolvidos. Aos poucos, mesmo que aparentemente bem intencionado, o poder público minimiza o protagonismo das comunidades, restringe a participação popular e institucionaliza uma atividade que nasceu da práxis dos oprimidos.

José Jorge de Carvalho (2005), logo no início de sua fala no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, em Brasília, afirma que a relação entre o Estado brasileiro e as culturas populares é fundada em injustiças que precisam ser mapeadas e transformadas. Carvalho entende que a liberdade e as condições necessárias para os grupos populares cultivarem suas tradições estão longe de serem alcançadas, é passando por “hibridismos” que os grupos conseguem sobreviver. Para o antropólogo, a relação entre os grupos de cultura popular e o poder hegemônico deveria ser pautada pela compreensão da cultura popular como “um lugar de demanda de cidadania, de igualdade e de equidade” (CARVALHO, 2005, p. 35).

Carvalho (2005) defende, ainda, que os grupos de cultura popular precisam negociar constantemente com o poder público e entidades privadas para conseguir se afirmar como parte do que é reconhecido como cultura oficialmente. Essa negociação é desigual, as condições são impostas pela “pigmentocracia constitutiva” – possibilidades definidas pela diferença de cores, pela origem racial. “Alguns autores têm enfatizado o conagraçamento, a cordialidade e a integração, dizendo que somos mestiços, mas prefiro ressaltar que essa aceitação nunca existiu, de fato: ela ainda está para ser construída” (CARVALHO, 2005, p. 35).

Discutindo políticas para as culturas do país, aborda a ação da indústria cultural e sua influência na comunicação e na distribuição dos bens culturais. O autor destaca o monopólio de grandes corporações, que, para ele, torna ainda mais potente o processo de expropriação e canibalização dos dominantes em relação às expressões dos dominados.

Há uma tendência para os shows, o entretenimento, a transformação de tudo em espetáculo, de forma que o potencial das manifestações se avalia apenas pelo potencial de entretenimento, e não por seus valores reais. Tudo se torna, portanto, mercado e produto de entretenimento — sejam as manifestações culturais, sejam as guerras (CARVALHO, 2005, p. 36).

Ao conhecer um pouco da história dos batuqueiros de Piracicaba e observar as ações do grupo atualmente percebe-se que a abertura “a setores de produção cultural, a outros significados, a novas práticas sociais, aos novos sistemas de comunicação” (TRIGUEIRO, 2005, p. 81) é realidade nesta tradição. É esta abertura que permite que a expressão cultural permaneça viva até hoje, porém é também esta abertura que pode, em nome de sua preservação, propiciar que seus símbolos e significados sejam obliterados por interesses políticos ou econômicos, como acontece com a Festa do Divino.

A Caiumba pode ainda ser apropriada pela indústria cultural e ter o mesmo destino que o samba de roda baiano, que, pasteurizado e empobrecido, deu origem a grupos de pagode e axé com um repertório de canções e coreografias carregadas de erotismo. “É preciso tomar cuidado para o Batuque de Umbigada não virar a dança do umbiguinho”, alerta o batuqueiro e educador Vanderlei Bastos, em seu depoimento no documentário Bendito Batuque (2015).

Mas, por outro lado, a práxis não é a ação cega, desprovida de intenção ou de finalidade. É ação e reflexão. Mulheres e homens são seres humanos porque se fizeram historicamente seres da práxis e, assim, se tornaram capazes de, transformando o mundo, dar significado a ele. É que, como seres da práxis e só enquanto tais, ao assumir a situação concreta em que estamos, como condição desafiante, somos capazes de mudar-lhe a significação por meio de nossa ação (FREIRE, 1981, p. 109).

A ação dos batuqueiros é instigada pelas contingências próprias do tempo e espaço em que se dá, é marcada pela vida cotidiana de quem a produz. "Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?" (BENJAMIN, 2012a, p.125). Contradições, divergências, limites e desafios também constroem a tradição do Batuque de Umbigada. O itinerário não é linear ou contínuo, escolhas são feitas, posturas assumidas, os rumos são definidos durante a caminhada, afinal não há roteiro que não possa ser alterado. A incerteza não diminui sua importância como voz dos vencidos, práxis do presente, que relaciona passado e tradição para a construção de um futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preservar uma tradição não significa protegê-la da ação humana, que acontece no tempo e no espaço. A tradição depende justamente de constante recriação para que resulte em práxis, para que haja diálogo entre os valores ensinados e as necessidades, aflições e angústias das pessoas que os interiorizam. A cultura dialoga com o tempo presente, com o lugar a que pertence, dando sentido às pessoas que com ela têm contato. Assim a tradição pode oferecer significado para quem a recorporifica.

Esta pesquisa apostou no Batuque de Umbigada como algo em constante movimento, construído em um processo dialógico entre os sujeitos e o meio, em que cultura e humano são, simultaneamente, criador e criatura. A tradição é um pilar da cultura construída e construtora dos batuqueiros, e como parte dela só faz sentido como algo que prescinde ação para existir: maneiras diferentes e particulares de apropriação, intercâmbio entre as pessoas do grupo, que incorporam o que vem da comunidade e influenciam o outro e o meio. É essa troca, esse constante transformar de si e do outro que confere à tradição e à expressão cultural uma fisionomia diferente em cada época. A mera repetição de costumes e rituais se mostra muda e estéril, em nada se aproxima da noção de formação, do significado de ser que a cosmovisão *bantu*, de que o Tambu se origina, defende e que tanto se aproxima da pedagogia proposta por Paulo Freire.

Porém, no confronto entre o ideal de recriar culturas e tradições dinâmicas que acompanhem o movimento produzido no tempo e no espaço pela ação humana e a maneira de ser da sociedade capitalista, surgem questões e limites. Para que continue uma práxis de resistência em Piracicaba, o Batuque de Umbigada precisa dialogar com a realidade dos batuqueiros, que vivem atualmente em um contexto diverso dos negros escravizados que trouxeram a manifestação para a cidade. Algumas barreiras a serem enfrentadas persistem, como a discriminação, a falta de oportunidades, a pobreza, a exploração por meio do trabalho, mas ocorrem de forma diferente. Portanto, a tradição precisa acompanhar as mudanças para que forneça parâmetros e aponte caminhos para os novos batuqueiros. Aberta à atualização fica também sujeita à interferência dos valores capitalistas vigentes, à apropriação pelos meios de comunicação em massa, à ambição de pessoas que pretendem lucro e promoção pessoal, que de maneira velada dispõe da cultura para atender a interesses próprios, ao empobrecimento que reduz expressões culturais a um simulacro de si mesmas.

Transformação, reapropriação, atualização, recriação, a mudança para preservar é diferente da simplificação, padronização, estereotipia e esvaziamento de sentido que ocorrem

para tornar uma expressão artística em mercadoria palatável da indústria cultural. Quais os limites? O que recria e o que empobrece?

O tambor pode ser feito com o auxílio das mais modernas ferramentas sem prejuízo algum da tradição, continua sendo a voz da mulher, que faz a comunicação do grupo com seus ancestrais. O grupo pode se apresentar em universidades, instituições privadas ou teatros, o chão de terra não é o que garante a continuidade do Batuque, mas a coletividade e a cooperação são imprescindíveis para que a atividade esteja ligada à dança trazida pelos africanos. Os batuqueiros podem usar camisetas e calças jeans, mas a umbigada só fará sentido para o grupo se for a celebração do encontro de forças complementares que unidas alimentam a vida e reorganizam o universo.

Sim, a cultura deve ser transformada pela ação humana para que dialogue com questões atuais, porém adaptar-se não significa necessariamente sucumbir e atender aos interesses capitalistas. Reelaborada, como práxis, ela pode configurar uma forma de resistência, de expressão contra-hegemônica e influenciar o modo de ser humano. Ser autor autônomo da história sem reproduzir a lógica do opressor requer a consciência que a dialética enriquece, não impossibilita.

O Batuque de Umbigada foi recriado no Brasil como uma forma de resistir à realidade que se impôs aos escravizados, destituídos de qualquer referência material de sua origem e tratados como objetos. Durante os anos que separam a diáspora negra do século XVI dos dias atuais foi se modificando, sem deixar de ocupar-se, por meio de sua prática, dos valores herdados da cultura *bantu* que dele fazem parte e que se opõe aos valores capitalistas. Foi e, acompanhando a dinâmica do tempo, continua sendo campo de ação de pessoas que buscam caminhos para ser, para enfrentar as contradições de uma sociedade sectária e discriminadora. Mesmo os que participam ou frequentam os ambientes do Tambu sem ter noção de quais são os saberes e simbolismos nele envolvidos têm a oportunidade de estar em contato com padrões e comportamentos que resistem à ideologia hegemônica. Perceber esse contraste já é uma oportunidade para reflexão.

A concepção de um mundo restaurado pela ação do homem aventada por Paulo Freire ou a redenção pretendida por Walter Benjamin parecem *a priori* utópicas. Na época em que os indivíduos são condicionados pelos pressupostos modernos e a maneira de agir capitalista, a educação como prática da liberdade ecoa distante e o caráter transformador da atuação dos batuqueiros parece impotente frente aos desafios a serem enfrentados. Contudo utopia é algo que ainda não foi realizado, não algo irrealizável. Ainda que ligada a um movimento relativamente pequeno, considerando a quantidade de pessoas envolvidas e o

número de habitantes de Piracicaba, a práxis do Batuque de Umbigada se aproxima da pedagogia libertadora proposta por Freire, que enfatiza a concepção do homem como alguém que participa e deve ter uma interação rica e dialógica com os outros.

Ações que buscam perpetuar a cultura da qual o sujeito faz parte possibilitam a ele entender-se como parte de um grupo, colaborar para a construção de sua memória coletiva. Implica conhecer e recriar simbolismos e significados, que carregam características, saberes e a maneira de ser de uma comunidade, que a faz única em vários sentidos.

A memória, elemento fundamental na Caiumba, se apoia em laços de proximidade, de convívio comunitário entre famílias e vizinhos, na troca de experiências - contrapontos ao individualismo naturalizado na sociedade atual, no cuidado e manutenção de objetos que servem como símbolos - em oposição à obsolescência programada. O rememorar como ação de refazer, à medida que compreende reflexão e a assimilação do tempo presente a partir do passado, não se limita à mera repetição, é o ressurgimento do que já foi, reconfigurado.

A práxis dos batuqueiros preza a coletividade, o olhar para o diferente como possibilidade de conhecimento, a valorização do mais velho, a importância do feminino como complementar - não inferior, questiona a organização do trabalho, resgata antigos saberes e prossegue com lutas ancestrais. Mesmo sem qualquer pretensão de ser um movimento revolucionário ou anticapitalista, revela testemunhos e um modo de ser que escapa às relações mercantilizadas e se aproxima da vocação de “Ser Mais” proposta por Freire. Uma práxis de oprimidos, que aponta para uma pedagogia da resistência.

As ações dos novos batuqueiros, fazendo a ponte entre os veteranos e as gerações mais novas, ampliando e difundindo a atuação do Tambu em Piracicaba, se aproxima da redenção benjaminiana. Historicamente o Batuque de Umbigada é parte da cultura que não pode acontecer no centro, pertence à realidade de quem vive à margem. Trazê-lo para o centro significa também colocar em evidência as pessoas que o recriam, honrar a luta contra a opressão do negro desde sua chegada ao Brasil, escravizado.

A inserção dos batuqueiros e de seu fazer no circuito cultural valorizado pela sociedade pode ser entendida como uma vitória. Contudo, a conquista de reconhecimento e espaço, para além dos sítios, terreiros ou apresentações em que é visto como espetáculo excêntrico não deve representar a derrota do outro, daquele que não comunga da mesma maneira de ver e construir o mundo. A busca, utópica, é vencer com o outro, lado a lado com o diferente, ingressar no centro sem a exclusão do dissonante. Conhecer as culturas, no plural, fazer junto, compartilhar, questionar, sem revanche, sem reproduzir a lógica opressora. Conquistar espaços de igualdade e na convivência fraterna transformar o mundo.

O Batuque de Umbigada não é a solução para as catástrofes da modernidade, mas pode fornecer valores para se lidar com questões atuais. Lembrando que tradição significa entrega, o fazer dos batuqueiros, comprometidos com a tradição, é impregnado da presença criadora de cada um. Na dinâmica de aprender e ensinar, entregam um pouco de si mesmos, deixam na realização do Tambu as marcas de sua humanidade, de seu trabalho: dissonâncias, descompassos, contradições e limites. Mas também a magia dos saberes populares, a capacidade de desvendar em versos, tambores e danças a labuta diária, o corpo cansado, as casas precárias - mas que abrigam em suas paredes uma folhinha, o retrato de casamento, fotografias gastas de santos e de parentes que já se foram, o calor e a proximidade entre os vencidos que rememoram, constroem sua história e celebram a vida com o encontro de seus umbigos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Aniete. Oficinas de batuque para crianças no CRAS São Pedro, em Tietê. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 268-9.
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 287-95.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUIAR, Thiago Borges de. Aula da disciplina Escritas (auto) biográficas, memória e história. Universidade Metodista de Piracicaba, 04 mai. 2017.
- ALVES, Nelson. Caiumba, dança da senzala . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 20-1.
- ALVES, Nelson. A orquestra do batuque. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 54-6.
- ALVES, Wilson un. Esquentando os couros. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 52-3.
- ALVES, Wilson Arruda. O batuque era... In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 21-9.
- ALVES, Wilson Arruda. O pulo do gato. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 66-7.
- AMARAL, Olinda do apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.
- ANTÔNIO, Márcia Maria apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.
- ANTÔNIO, Rafael Baptista apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.
- ARRUDA, Domingos. Dois pião. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria

Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 44-6.

ARRUDA, Domingos. Guaiá, a arma do modista. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 60.

ARRUDA, Domingos. Histórias de poder. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 239.

ARRUDA, Domingos. O quinjengue fala até sete línguas. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015d. p. 56-9.

ARRUDA, Domingos. Para fazer o tambu. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015e. p. 68–70.

ARRUDA, Domingos. Rei Domingos. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015f. p. 216-20.

ARRUDA, Odair de. Fião aprende com Zequinha e Cassemiro. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 230–1.

ASSUMPÇÃO FILHO, Benedicto Alves de. Cantar dentro do assunto . In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p.197-201.

ASSUMPÇÃO FILHO, Benedicto Alves de. O que era a carreira de rima . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 209.

ASSUMPÇÃO FILHO, Benedicto Alves de. Três umbigadas . In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 43.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**, perspectiva de análise. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. Uma psicologia do oprimido. In BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 11-5.

BARROS, Rafael. Cultura negra e trabalho comunitário da Vila África. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 261–2.

BASTOS, Vanderlei Benedito. Batuque, juventude e resistência negra. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 263-5.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In **Obras escolhidas Vol 1: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123–8.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. V.1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. V.1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b. p. 7-20.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOSI, Ecléa. **Ecléa Bosi: Narrativas sensíveis sobre grupos fragilizados**, abr. 2014. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/04/24/eclea-bosi-narrativas-sensiveis-sobre-grupos-fragilizados/>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo na memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUENO, André Paula. A moda e seus modos de cantar, brincar e criticar. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 185-213.

BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

CAMARGO, Fernando Monteiro; CACHIONI, Marcelo; INSTITUTO DE PESQUISAS E PLANEJAMENTO DE PIRACICABA (EDS.). **A Festa do Divino Espírito Santo de Piracicaba**. Piracicaba: DPH - IPPLAP, 2013.

CAMPOS, Antonio Messias de apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

CÂNDIDO, Clarice Alves. Rainha do Batuque. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 46.

CÂNDIDO, Clarice Alves. Tambu tem nome e história. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 71-3.

CARVALHO, José Jorge de. Contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas. In: **Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. p. 34-37.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares. In: **Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007. p. 78-101.

CAXIAS, Romário. Caiumba, dança da senzala. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 20-1.

CAXIAS, Romário. Dança de respeito . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 42-3.

CAXIAS, Romário. O *apartheid* no Oeste Paulista na primeira metade do século XX. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 176-9.

CAXIAS, Romário. O batuque era... In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015d. p. 21–9.

CAXIAS, Romário. Para fazer o tambu. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015e. p. 68–70.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis. Vozes, 2001.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 17-33.

COELHO, Allan da Silva. Aula da disciplina Educação e Pesquisa II. Universidade Metodista de Piracicaba, 20 out. 2016.

COELHO, Allan da Silva. Capitalismo como religião: uma crítica a seus fundamentos mítico-teológicos. Tese (doutorado)—São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/mencoeshonrosas/225927.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

COSTA, Belarmino Costa Guimarães da. Educação dos sentidos: a mediação tenológica e os efeitos da estetização da realidade. In: PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; COSTA, Belarmino Costa Guimarães da (Orgs.). **Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz**. São Paulo, SP: Cortez Editora, 2003. p. 115–28.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. Indústria cultural: análise crítica e suas possibilidades de revelar ou ocultar a realidade. In PUCCI, Bruno (Org.). **Teoria crítica e educação: a questão da formação cultural na Escola de Frankfurt**. Petrópolis: Vozes; São Carlos: EDUFSCAR, 2007. p. 177-97.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DIAS, Affonso. As carreiras. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p 30-2.

DIAS, Paulo. A sequência do batuque. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 36-42.

DIAS, Paulo. Muita história pra contar... . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 12-3.

DUSSEL, Enrique D. **1492: o encobrimento do outro**: a origem do Mito da modernidade; conferências de Frankfurt. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. D. **Enrique Dussel**: por una justicia erótica, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.proceso.com.mx/123007/enrique-dussel>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

DUSSEL, Enrique D. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo. (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2017.

DUSSEL, Enrique D. **Filosofia da libertação**. São Paulo: Loyola, 1982.

DUSSEL, Enrique D. **Para uma ética da libertação latino-americana III Erótica e Pedagógica**. São Paulo: Loyola, 1977.

ELIAS NETTO, Cecílio. **Entrevista Cecílio Elias Netto**, 12 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aysZ5iVLlw8>. Acesso em: 26 fev 2017.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Anhembi, 1961 apud BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In NÓVOA, Antonio; FINGER, Matthias. (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. São Paulo / Natal:

Paulus /EDUFRN, 2010. p. 31-57.

FIORI, Ernani Maria. Aprender a dizer a sua palavra. In: FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade** e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Centauro, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREIRE, Paulo; BETTO, Frei. **Essa escola chamada vida: depoimentos ao repórter Ricardo Kotscho**. São Paulo: Ática, 1991.

FREIRE, Paulo; FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.). **Cartas a Cristina – reflexões sobre minha vida a minha práxis**. São Paulo: Ed Unesp, 2003.

FREIRE, Paulo; FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.). **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

G1 PIRACICABA E REGIÃO. **Engenho recebe Afropira neste final de semana**G1, 18 nov. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2016/11/engenho-recebe-afropira-neste-fim-de-semana-confira-programacao.html>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin os cacos da história**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Verdade e memória do passado**. v. 17, p. 213–221, nov. 1998.

GALVÃO, Francisco; GALVÃO, Edgar. **Bendito Batuque**. Piracicaba, 2015.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo; TITAN, Samuel Junior. **Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDMANN, Lucien. **A criação cultural na sociedade moderna**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

GOLDMANN, Lucien. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

IBGE. Piracicaba/histórico. **Cidades**, 2016. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=353870&search=sao-paulo|piracicaba|infograficos:-informacoes-completas>. Acesso em: 03 março 2016.

IKEDA, A. T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Revista USP**, Estudos Avançados. v. 27, n. 79, p. 173–90, 2013.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis. Vozes, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LÖWY, Michael. **Filosofia e questões teóricas**, 1992. Disponível em: <https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2011/03/marxismo-na-modernidade.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2017.

LÖWY, Michael. **Michael Löwy aborda o romantismo revolucionário em palestra na USP**, mai 2015. Disponível em: <http://novo.fpabramo.org.br/content/michael-lowy-aborda-o-romantismo-revolucionario-em-palestra-na-usp>. Acesso em: 27 jul. 2016.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACEDO NETO, Antonio Teixeira de. **Entrevista Toninho Macedo**, 12 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FDi0xqJJ0pM>. Acesso em 11 abr. 2017.

MANOEL, Antônio. Agilidade no compasso do tambu. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 46-9.

MANOEL, Antônio. O batuque era... In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 21-9.

MARÇAL, Herculano de Moura. Herculano Marçal já dançava na barriga da mãe. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 228-9.

MARÇAL, Herculano de Moura. O batuque era... . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 21-9.

MENDONÇA, Olga Maurício. *O apartheid no Oeste Paulista na primeira metade do século XX*. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural

Cachuera!, 2015. p. 176-9.

MERCHES, Oswaldo Ferreira. Batuque, juventude e resistência negra. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 263-70.

MERCHES, Oswaldo Ferreira. O batuque era... . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 21-9.

MIRANDA, Danilo Santos de. Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Sesc SP, 2007. p. 7-9.

MONTES, Maria Lúcia. Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas da festa na construção da identidade brasileira. In: **Sexta-feira: antropologia, artes e humanidades**. São Paulo: Pletora, n. 2, ano 2, 1998. p. 142-159.

MONTES, Maria Lúcia. Memória e patrimônio imaterial. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Ed.). **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. p. 127-35.

MOURA, Theotônio. Caiumba, dança da senzala. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 20-1.

NAVA, Rosa. O jornal do povo: folkcomunicação como processo jornalístico. In: SCHIMIDT, Cristina. (Org.). **Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos**. São Paulo: Ductor, 2006.

NOGUEIRA, Claudete de Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

NOGUEIRA, Claudete de Sousa. **Memórias subterrâneas, histórias (re)visitadas: a contribuição da metodologia da história oral**, v. 16, n. 1, p. 51 - 67, jan./jun. 2013.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA. **Patrimonio inmaterial**. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/intangible-heritage/>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAULA, Divanilde de. *O apartheid no Oeste Paulista na primeira metade do século XX*. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 176-9.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Batuque, juventude e resistência negra. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 263-70.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Educação e oralidade na cultura negra no Brasil. **Comunicações**, Dossiê - Educação das relações étnico-raciais e educação em comunidades remanescentes de quilombos. v. 21, n. 1, 2014a.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Educação e Oralidade no Oeste Africano pela representação de Amadou Hampaté Bâ**. 2014b. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação – Unimep. Piracicaba.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Entrevista Antonio Filogênio de Paula Junior**, 12 2015b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_BPBax1RCYM>. Acesso em: 12 set. 2016.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Preconceito e discriminação contra pessoas negras no Oeste Paulista. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 172-6.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Todo tempo não é um. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015d. p. 248-60.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Umbigo: a primeira boca. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015e. p. 43-4.

PINHEIRO, Edmur Luiz. Esquentando os couros. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 52-3.

PUCCI, Bruno. Indústria Cultural e Educação. In José Vaidergorn; Luci Mara Bertoni. (Org.). **Indústria Cultural e Educação**: ensaios, pesquisas, formação. Araraquara, SP: JM Editora Ltda, 2003, v. 01, p. 09-29.

PUCCI, Bruno; OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares. **Adorno: o poder educativo do pensamento crítico**. Petrópolis, Vozes, 1999.

QUEIROZ, Wesley. Batuque, juventude e resistência negra. . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 263 –5.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROMÃO, Ignês. Dona Ignês, batuqueira de São Paulo. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 231–4.

ROSÁRIA apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SEVCENKO, Nicolau; SOUZA, Laura de Mello e; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Elisabete de Fátima Farias. **Entre corpos e lugares: experiências com a Congada e o Tambu em Rio Claro/SP**. 2016. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia – Unesp. Rio Claro.

SOLEDADE, Pedro apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

TEIXEIRA, Odete Maria apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

TOLEDO, Anecide. Histórias de batuqueiros. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 214-45.

TOLEDO, Anecide apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

TRADIÇÃO. In: DICIONÁRIO Etimológico: Etimologia e Origem das Palavras. [s.l.]: 7graus, 2008. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/tradicao/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Produtos folkmediáticos: produção, circulação e consumo de bens das culturas populares no mundo globalizado. In: **Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. p. 79–87.

XAVIER, Rubens; DIAS, Paulo. **No repique do Tambu - parte 1**. São Paulo, 2003. Acesso em: 07 nov. 2017.

XAVIER, Rubens; DIAS, Paulo. **No repique do Tambu - parte 2**. São Paulo, 2003. Acesso em: 07 nov. 2017.

XAVIER, Rubens; DIAS, Paulo. **No repique do Tambu - parte 3**. São Paulo, 2003. Acesso em: 07 nov. 2017.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco. **10 lições sobre Adorno**. Petrópolis: Vozes, 2015.

Batuque de Umbigada

Tietê, Piracicaba e Capivari - SP



Edições
ACERVO
CACHUERA!



DIÁRIO OFICIAL

MS 2000

CAPÍTULO 1

Vou lembrar
dos velhos
tempos

Vou lembrar dos velhos tempos
Os tempos da escravidão
Negro não sabia ler
E só sofria judiação

O negro não sabia ler
E só sofria judiação
E trabalhava sol a sol
Inda apanhava do patrão

de uma carreira cantada por Tiotone e Bomba

Textos orais*: **Anecide** Toledo, de Capivari; Antônio Manoel, o **Plínio** †, de Piracicaba; Benedicto Alves de Assumpção Filho, o **Dito Assumpção**, de Tietê; **Clarice** Alves Cândido, de Tietê; **Deodata** de Arruda Campos, de Tietê; **Djalma** Laudelino da Silveira Correa, de Laranjal Paulista; Domingos Arruda, o **Rei Domingos** †, de Tietê; **Herculano** de Moura Marçal, de Tietê; Isidoro **Arruda** †, de Tietê; **Mário Pedroso**, de Capivari; Nelson Alves, o **Bomba**, de Tietê; Oswaldo Ferreira Merches, o **Dado**, de Piracicaba; **Romário** Caxias †, de Capivari; Theotônio de Moura, o **Tiotone** †, de Piracicaba; Wilson Arruda Alves, o **Ó** de Tietê. Organização dos depoimentos, complementos, boxes e hipertextos: **Paulo** Dias, com a colaboração de **Maria Cristina** Troncarelli.



Caiumba, dança da senzala



"Die Baducca": um batuque em São Paulo retratado entre 1823 e 1831 pelos naturalistas alemães Karl Friedrich Philipp von Martius (1791-1868) e Johann Baptist von Spix (1781-1826).²

[Tiotone] Essa dança nossa aqui é caiumba. Nego dançava no mato. Escravo dançava no mato. Furava esse pau aí com fogo, escondido de sinhô. Africano, no mato, furava esse pau com fogo pra poder se divertir, escondido de sinhô, naquele tempo em que existia escravidão.

[Bomba] Os antigos pegavam com brasa e iam queimando a madeira, porque não tinha os preparos como hoje em dia tem; só ia fazendo o oco nele com brasa depois colocava couro de burro, de boi. Aí, fabricava o tambu. Na senzala, a turma já chegava na caiumba - antigamente era caiumba, hoje em dia a gente fala batuque. A sinhá sempre dava uma festa ali; os antigos falavam: vamos fazer uma caiumba? Depois que pegaram a liberdade, aí nasceu essa nossa festa do batuque, que antes eles dançavam na senzala.

*Acabou a escravidão
Acabou a escravidão
Mas que beleza*

*Nego comia no cocho
Nego comia no cocho
Agora come na mesa*

Anecide Toledo

[Rei Domingos] O batuque é a África. Os velhos, quando cansaram, nós é que ficamos tocando a coisa porque eles já vinham cantando do tempo do cativoiro. E nós éramos da liberdade, compreende? Da liberdade. **[Clarice]** Minha geração foi trazendo o batuque e chegou num ponto que o batuque estava fazendo muito sucesso, a dança africana. **[Bomba]** Hoje em dia nós estamos continuando aqui, os mais velhos vão deixando para os mais novos e os mais novos vão seguindo pra frente. Vamos ver se nós não deixamos parar essa tradição.

O batuque era...

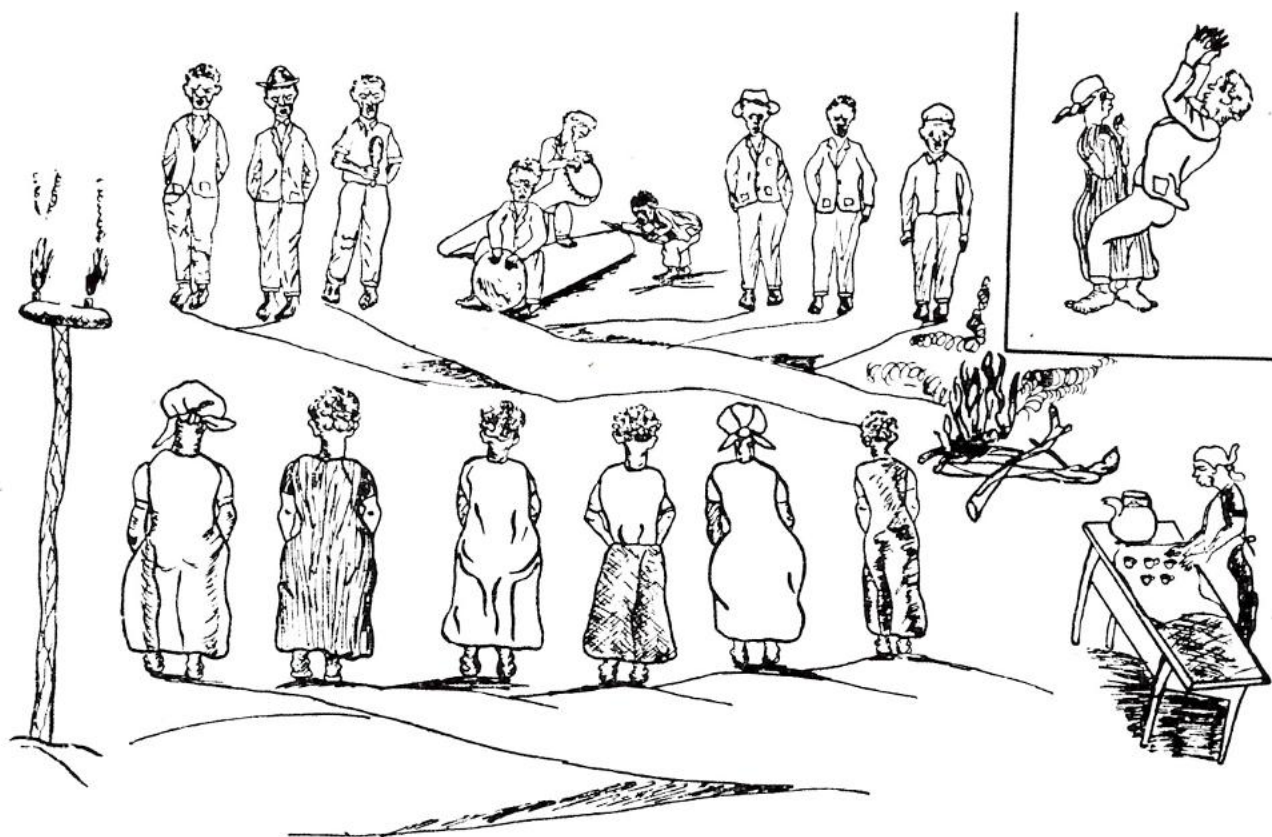
[Romário] O batuque era sempre no céu aberto, não era dentro de casa. Nós fazíamos batuque pra sitiada toda aí...

[Rei Domingos] O batuque era sábado, pra amanhecer domingo. Naquele tempo nós começávamos... Depois que escurecia, não tinha hora. Começava e ia até o

Pintura em nanquim do professor Affonso Dias, representando um batuque em Tietê em 1953.³



outro dia, sete, oito horas. Noite inteira, terminando no sol quente. Cantando e batucando, *batendo*, dando umbigada nas batuqueiras. As mulheres são as batuqueiras, os homens são os batuqueiros. Esse sábado nós dançávamos em Tietê. Sábado que vem dançávamos em Laranjal. O outro sábado, em Capivari; o outro, em Piracicaba.



Um batuque no sítio, representado pelo artista popular Lourenço Ceciliato, de Tatuí. À esquerda, a candeia acesa iluminando o terreiro⁴, que a modista Anecide inclui em uma de suas modas famosas: "Meu sertão em festa, ô meu sertão/É o meu Ceará/ Nunca vi mundo girando/Quero ver mundo girar/Bota fogo na candeia/Até o dia clarear".

[Tô] Naqueles tempos não tinha pedido, a turma fazia o batuque por conta, eles pegavam união ali, entre eles mesmos: vamos fazer o 13 de Maio? No dia da libertação dos escravos era tradição eles fazerem o batuque, e também no fim de ano. No meio do ano, tinha casamento, e todo casamento tinha batuque. Quando era aniversário de alguém, aí fazia um batuque em homenagem a essa pessoa. Depois foi perdendo muita gente, o pessoal foi morrendo, aí que começou esse negócio de se unirem as três cidades. **[Herculano]** Não se tem mais em Tietê, não se tem em Capivari, não se tem em Piracicaba, então reuniu esses três lugares para ver se dá um, um *batalhão*, um grupo de batuque.

CAPÍTULO 3

Os
instrumentos
do batuque

Os senhores dão licença
Que eu agora vou contar

Vocês são do iê-iê-iê
Vamos todos balancear

No repique do tambu
E no cabo do meu guaiá

moda de Anecide Toledo

Textos orais*: Antônio Manoel, o **Plínio** †, de Piracicaba; Benedito Alves de Assumpção Filho, o **Dito Assumpção**, de Tietê; **Clarice** Alves Cândido, de Tietê; **Deodata** de Arruda Campos, de Tietê; Domingos Arruda, o **Rei Domingos** †, de Tietê; **Edmur** Luiz Pinheiro, de Tietê; Odair de Arruda, o **Fião**, de Tietê; **Herculano** de Moura Marçal, de Tietê; Isidoro **Arruda** †, de Tietê; Nelson Alves, o **Bomba**, de Tietê; **Romário** Caxias †, de Capivari; Wilson Alves, o **Tô**, de Tietê. Organização dos depoimentos, complementos, boxes e hipertextos: **Paulo** Dias, com a colaboração de **Maria Cristina** Troncarelli e **André** Bueno.

A orquestra do batuque

Andrea de Valentim



Os irmãos Bomba e Fião cantam moda no pé do tambu, tocado por Romário, com Tô no quinjengue e Herculano na matraca. CEU Butantã, São Paulo, 2005.

[Bomba] Tem o *tambu*, que é um tambor muito grande e muito pesado. **[Paulo]** Como se fosse uma timba grande. **[Bomba]** O tambu entra pra fazer a *marcação* na dança, dar o compasso nas modas, pegar o ritmo. Ele é montado a cavalo pelo tocador. Tem a *mulemba*, que os africanos falavam, mas hoje em dia nós chamamos de *quinjengue*, um tambor menor, fechado e parecendo um cálice. Ele entra pra fazer o *enchimento*, o acompanhamento do tambu. Para tocar, apoiamos o quinjengue na parte de trás do tambu, prendendo o instrumento com os joelhos. E tem a *matraca*, dois paus batidos lá atrás, na madeira do tambu - essa tem que ficar sempre na batida certa. Conforme o tambu dá a entrada para o quinjengue e a matraca, eles têm que sair juntos fazendo o *enchimento*, aqui na retaguarda do tambu. Porque, se faltar o quinjengue, não tem tambu, não tem matraca - nós fazemos tudo conjugado. **[Arruda]** Os três instrumentos, é uma orquestra!



Paulo Dias/Acervo Cachuera!



CAPÍTULO 9

O batuque
hoje¹

Todo tempo não é um

Mestre Plínio

Textos orais e escritos, depoimentos e boxes: **Aniete** Abreu; Antonio Filogênio de Paula **Junior**, de Piracicaba; Benedicto Alves de Assumpção Filho, o **Dito Assumpção**, de Tietê; **Douglas** Miqueias Galvão da Silva, de Piracicaba; **Ivan** Bonifacio, de Rio Claro; **Rafael Barros**, de Piracicaba; **Vanderlei** Benedito Bastos, de Piracicaba; **Wesley** Gabriel de Moura Queiroz, de Capivari. Texto de **Paulo** Dias, organização dos depoimentos, boxes e hipertextos: **Maria** Cristina Trancarelli e **Paulo** Dias.

 DIÁRIO OFICIAL

Alexandre Kishimoto

Todo tempo não é um: a renovação do batuque no século XXI

No início da década de 90 nós, jovens artistas-pesquisadores da pauliceia, tivemos a sorte de conhecer o batuque de umbigada de Tietê, Piracicaba e Capivari. Maravilhados com a arte fina dos batuqueiros, percebíamos com preocupação que, na época, batuques como o da Santa Cruz, precedendo o dia grande da Festa de São Benedito em Tietê, costumavam reunir apenas um pequeno grupo da comunidade negra, com predomínio de pessoas maduras e idosas. Aos olhos das gerações novas, a dança de umbigada parecia ser "coisa de velhos", e eles pouco se aproximavam.

O batalhão de cada cidade se reduzira drasticamente, e agora já era impossível organizar batuques apenas com os dançantes locais. As oportunidades de encontros escasseavam com os batalhões desfilados; em casamentos, aniversários e batizados o batuque já não era mais realizado, apenas em datas oficiais: além da Festa de São Benedito em Tietê, o Treze de Maio em Piracicaba e o Sábado de Aleluia em Capivari. E mediante uma complicada logística: um ônibus circulava entre as três cidades e vai apanhando os batuqueiros dispersos até que esse batalhão trans-municipal esteja completo. Mesmo nos festejos públicos, a participação dos batuqueiros vinha sendo descartada, como ocorreu na Semana Cornélio Pires e na Festa do Divino, ambas em Tietê, reflexo das políticas de exclusão das tradições afrodescendentes nas festividades desses municípios pelas administrações locais. Como sempre aconteceu, o custeio dos encontros de batuque fica exclusivamente a cargo da comunidade negra que, descapitalizada, vai deixando de fazer suas festas.



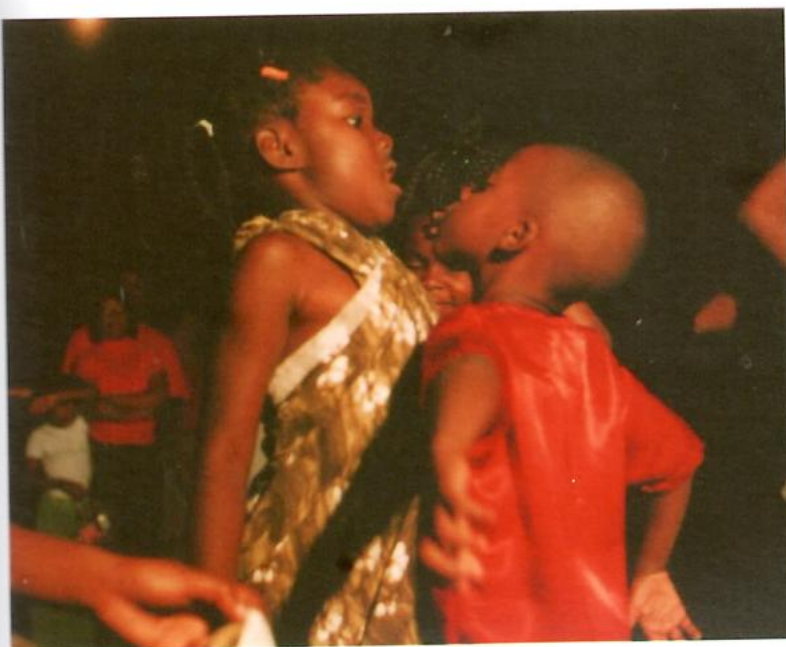
Andrea de Valentim

Batuque no barracão da Santa Cruz, Tietê, no ano de 1996.



A partir do final da década de 90 assistimos, com muita alegria, a uma reversão gradual daquele quadro preocupante. O batuque de umbigada volta a crescer! Um fator importante para essa expansão foram as ações em torno da conscientização política de comunidades negras de algumas cidades do Oeste Paulista, com a propagação de agendas antirracistas e a promoção e valorização de heranças culturais regionais de matriz africana como o batuque de umbigada, a congada e o samba de bumbo. Protagonizados por ativistas negros como o filósofo paulista Antonio Filogenio de Paula Junior, o Junior, e o educador e batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos, ambos atuando em Piracicaba, esses movimentos vêm articulando pontes entre batuqueiros da velha geração, jovens negros e militância negra. Igualmente relevante é o trabalho de lideranças comunitárias, como o da professora Márcia Maria Antonio no bairro de Vila África, que concentra grande parte da população negra piracicabana. Reunindo crianças e jovens da comunidade, em 2003 ela organiza em colaboração com Vanderlei Bastos o grupo "Tio Tonho" de batuque mirim.

Andrea de Valentin



Crianças do batuque mirim Tio Tonho, da Vila África, Piracicaba, no evento "Batuque na Praça", 2002.

Junto com isso, desde 1992, a presença de paulistanos jovens e de todas as cores prestigiando o batuque nas três cidades acaba atraindo a atenção de um público local. Em São Paulo, desenvolve-se, a partir do convívio desse pessoal da capital com os mestres batuqueiros do interior, um batalhão formado por dois grupos principais - o Cachuera!, que, desde 1992, armava rodas semanais noturnas numa ocupação em pleno campus da Universidade de São Paulo, grupo hoje sediado na Casa Verde [Bairro do Limão], e 10 anos mais tarde, o Sambaqui, com sede na Vila Brasilândia. As duas

Daniel Fagundes



Vereador Fulia de Tietê, 2015.

Paralelamente, ao cabo de uma exclusão de dimensões históricas, e ainda que de maneira pontual, cidadãos negros ligados de alguma forma ao batuque passam a ocupar cargos públicos municipais na região: o vereador Carlos Eduardo Assumpção, o Fulia, sobrinho-neto de Rei Domingos, é nomeado Secretário de Esportes e Turismo, e depois de Cultura, em Tietê, enquanto em Capivari a batuqueira Marta Joana da Silva, sobrinha e aliada de Anecide Toledo, protagoniza a divulgação do batuque durante sua atuação como Assessora para Assuntos Culturais na Secretaria de Cultura da cidade.

Em Piracicaba, Antonio Filogenio Junior coordena o Centro de Documentação de Cultura e Política Negra de Piracicaba, em parceria com o batuqueiro e educador Vanderlei, cujas ações politicamente orientadas buscam valorizar e multiplicar os espaços de apresentação, de divulgação e de transmissão do batuque na cidade, em associação com os mestres tradicionais Plínio e Odete.



Vanderlei (à esquerda) e Junior (à direita).

Em Piracicaba fundam-se dois diferentes grupos voltados para a formação de jovens batuqueiros, facilitando a aproximação deles com os mestres veteranos: a Casa de Batuque Fogo Verde, liderada por Mestre Dadão e o Projeto Casa de Batuqueiro, de Vanderlei. Outra atividade recente de difusão do batuque em ambiente educacional é implementada em Tietê pela educadora Aniete Abreu, que, atuando junto a Mestre Herculano, oferece oficinas de dança, música e cultura batuqueira para crianças no CRAS.



num passado ainda recente, em noitadas de porfias entre carreiristas e modistas, cada qual defendendo a sua cidade. A atual repopularização do batuque contribui para o reforço das identidades regionais dos batalhões, que voltam já a atuar com independência em suas agendas de apresentações, fortalecimento esse que cria inclusive ambiente favorável à multiplicação de batalhões dentro de uma mesma cidade. Assim, o batuque se enriquece com novos estilos brotados de interpretações diferentes do velho tronco da tradição. Sinal de vida!

O Centro de Documentação de Cultura e Política Negra de Piracicaba

Antonio Filogênio de Paula Junior³

O Centro, criado em 1992, tem a preocupação de fazer a revitalização e a preservação histórica da presença do negro no país, aqui em Piracicaba e na região. Enfrentamos dificuldades em virtude da ausência de documentos que façam referência mais aprofundada ao percentual de negros que realmente chegaram ao Brasil, aos seus grupos étnicos e famílias de origem. A gente tem a famosa passagem de Rui Barbosa fazendo uma queima de arquivos, ou solicitando que isso fosse feito. Obviamente ainda sobrou muito material; Piracicaba está nessa história. O Centro de Documentação tem essa função e vem fazendo isso dentro das suas possibilidades.

Nós conseguimos demonstrar essa força através da articulação das pessoas que estão aí, produzindo cultura, em plena atividade. A gente consegue implementar ações através de apoio e de parcerias. O Centro é formado por 14 entidades negras de Piracicaba oficialmente reconhecidas, além de comunidades, como a do bairro chamado de Vila África. Elas formam o grupo de conselheiros que tem um presidente, que a cada biênio é trocado através de uma eleição feita por pessoas indicadas pelas entidades negras. As ações do Centro são norteadas pelo interesse das entidades, em parceria com a Prefeitura.

Nossa prioridade é preservar e registrar nossa história. O batuque está vivo, passou por momentos próximos a praticamente se extinguir, mas a gente tem a preocupação de criar mecanismos de preservação dessa sabedoria. Por isso é importantíssimo esse trabalho da comunidade, quando a iniciativa parte de filhos de batuqueiros, ou dos próprios batuqueiros antigos. Assim fica mais fácil conseguirmos apoio. Isso seria difícil se as pessoas da comunidade não participassem.

No caso do batuque, a participação aconteceu em virtude do trabalho do Vanderlei e do Senhor Mariano, que nos procurou com a solicitação: "Vamos realizar uma festa, um batuque na praça, em homenagem aos batuqueiros?". O batuque na praça já está indo pra sua terceira edição. Essa iniciativa trouxe os batuqueiros antigos, homenageados na festa, e sua memória. Assim eles podem contar a sua história e falar sobre a história dos antigos. Isso vira uma história para essas crianças, você devolve a eles o que era deles. Isso é importantíssimo!

É um trabalho gradativo e muito delicado, porque temos que respeitar as memórias e a identidade das comunidades, a forma delas interagirem, sem atropelar processos. É isso o que a gente tem realizado, criando um caminho onde a Secretaria e o Centro de Documentação intervenham, sem ferir a vontade e o tempo de cada comunidade. A gente até brinca muito, porque no candomblé o tempo é um orixá. Então existe o tempo certo para ação

de determinadas coisas, nós estamos no tempo adequado, as coisas parecem que estão confluindo a favor. Temos tido encontro com outras comunidades, não só de Piracicaba, e apoiado trabalhos como o jongo e o samba-lenço. Isso tem possibilitado uma interação e um intercâmbio com instituições como a Associação Cultural Cachuera! e a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

O movimento negro se divide das mais variadas formas, não é uma coisa única, da mesma maneira que quando se fala em África se pensa numa cultura homogênea... Mas em cada país africano existem diferentes sociedades. A mesma coisa acontece com a questão das entidades negras: cada uma tem um foco de ação prioritário. Então, nós temos aqui organizações que são mais ligadas à questão do samba: o samba-lenço, o samba de bum-bo e o pagode. Tem os grupos de hip hop, o movimento negro de ação política antirracista, mais preocupado com a questão jurídica. Nós percebemos que a maioria dessas entidades não tinha uma preocupação tão intensa com o batuque; a única envolvida com essa tradição cultural era a Sociedade Beneficente Treze de Maio, onde o batuque e os tambores estão guardados. O Mestre Plínio é um dos diretores da Sociedade. O seu Mariano e o Dado têm contribuído para que a gente consiga levar as oficinas para frente nesse projeto.

O batuque em Piracicaba existiu em vários lugares e bairros. Hoje estamos diagnosticando onde atuavam esses grupos e devolvendo aos netos, aos bisnetos desses batuqueiros a história que era deles. A Prefeitura de Piracicaba tem nos apoiado também com o projeto chamado Cultura nos Bairros, que sustenta financeiramente os oficineiros. Contamos com o apoio da Secretaria de Esportes, que tem atividades de lazer e desportivas. Isso contribuiu com um aporte financeiro para manter algumas pessoas atuando. A maior dificuldade é a deficiência econômica dessas pessoas. Como nós vamos fazer para que, além de trabalharem para o sustento, elas também se dediquem a esse trabalho de comunidade, que é difícil porque envolve dimensões sociais, culturais e pedagógicas? E demanda tempo! A nossa preocupação é garantir que essas pessoas tenham condições de nos ajudar a manter viva a memória e o conhecimento da nossa história.

Na relação com os sábios das comunidades, procuramos deixar o mais claro possível aquilo que nós precisamos e o que estamos buscando, qual é o objetivo da reconstituição da nossa história. Eles têm uma visão aprofundada desse processo; vemos que os mestres Plínio, Dado, Anecide e Herculano vêm segurando o batuque por tantos anos... Essas pessoas já alcançaram a idade da sabedoria, guardando essa memória, viajando, conservando esse conhecimento. Elas têm uma preocupação com isso tudo. Para nós, Plínio e Dado são mestres, mas não sabemos dentro da casa deles como é o relacionamento familiar, como foi esse processo de transmissão familiar, como foi a aceitação das esposas e dos filhos nesse processo.



Vanusia Assis

Mestres Herculano e Plínio em batuque na Vila África. Piracicaba, 2003.

DIÁRIO OFICIAL

O movimento negro ocorre desde que o negro foi retirado do seu solo africano, desde que eles se revoltam e se rebelam contra essa situação, se movimentando e se organizando, criando ações em busca da sua libertação. O movimento abolicionista teve um papel significativo nisso, mas o que ocorreu de mais importante foi a ação dos próprios negros nos quilombos. Num período muito próximo ao fim da abolição, em 1888, aconteciam ações que não eram somente as dos abolicionistas, mas dos movimentos quilombolas. Aqui em Piracicaba tivemos uma ação importante de grupos ligados aos Caifazes, do qual Antônio Bento e Luís Gama faziam parte. Por isso, aqui em Piracicaba, a atual Sociedade Beneficente Treze de Maio foi fundada com o nome de Sociedade Antônio Bento, em 1901, período ainda próximo a 1888. Isso ocorreu também em Tietê, em Capivari, em toda a região do Oeste Paulista. Essas Sociedades passam hoje por momentos políticos e econômicos muito difíceis, porque o movimento negro teve diferentes ações e formas de relacionamento com a sociedade. Até para nós mesmos o entendimento desse processo se torna complicado. Nós não solicitamos, enquanto movimento negro, uma supremacia negra; pelo contrário, nós solicitamos uma cidadania negra, e para essa cidadania existir na plenitude eu também tenho que ter os cidadãos brancos e índios plenamente reconhecidos.

Aqui em Piracicaba, a Sociedade Treze de Maio é a instituição negra mais antiga e estamos fazendo com que a comunidade negra entenda que ela é a casa mãe - todas as outras entidades, todas as outras formas de ação partiram de algo que já existia antes, é a memória, a história. Desde 1901, existe o Treze de Maio.

Piracicaba, assim como toda a nossa região, foi vítima de formas de racismo violentíssimas. A gente teve experiências traumáticas, isso fez com que a própria comunidade negra de Piracicaba criasse sua organização, se articulasse de forma mais eficaz. A garantia de cidadania plena ainda está ausente, isso a gente percebe na nossa região e em todo Brasil, mas aqui isso foi muito intenso, como se verifica em letras de batuque que a gente conhece. Quer dizer que, de fato, o racismo existe, e é nitidamente comprovado até pela existência dessas letras, porque os batuqueiros retratam coisas do cotidiano.

Oficinas de batuque nos bairros

[Vanderlei]⁴ *Começamos a desenvolver nos bairros de Piracicaba oficinas de batuque de umbigada voltadas para crianças. O nosso trabalho é viabilizar a concretização de projetos como esse, mediante a obtenção de recursos para transporte, aquisição de instrumentos etc. Para organizar as oficinas de batuque na Vila África, entramos em contato com a Márcia, que é a professora que coordena o trabalho com as crianças no bairro. Ela já tinha um grupo formado que fazia dança afro e muitas outras atividades. Márcia nos convidou a trazer esse projeto, porque na Vila África existia um grande batuqueiro, o Tiotone. Os moradores são*



[Wesley]⁹: *Eu moro em Capivari e tenho 17 anos, mas eu tinha 14 anos quando vi pela primeira vez o batuque em Tietê. Primeiro eu achei que era macumba, mas depois fui entendendo que é muito diferente e gostei do som dos instrumentos. Eu comecei tocando matraca, depois quinjengue e acabei pegando o tambu e não larguei mais. Eu sou sobrinho da Anecide, mas quando era criança eu não conhecia ela. Foi através de uma pesquisa da escola sobre tradições de origem africana que fui procurar a minha tia; eu vi um filme em que ela dava uma entrevista. Então a minha tia Anecide me chamou pra conhecer o batuque. No primeiro dia em que participei já aprendi a dançar. Eu danço de vez em quando, mas o que gosto mesmo é de tocar tambu. Eu aprendi vendo outras pessoas tocando tambu, como o meu tio Valmir. Com ele aprendi a base, depois comecei a criar o meu próprio toque.*

A participação no batuque me trouxe responsabilidade e humildade. O convívio com pessoas mais velhas me fez perceber que ainda tenho muito a aprender, por isso é bom ser humilde. Hoje em dia alguns amigos de 13 ou 14 anos me pedem para ensiná-los a tocar tambu e eu ensino. Eu já ouvi muitas pessoas preconceituosas dizendo que o batuque é **macumba**, mas eu digo para elas que primeiro elas precisam conhecer o batuque, para compreender que na verdade o batuque é uma arte e uma tradição de raiz africana muito bonita...

macumba: a palavra vem da raiz banto *cumba*, que significa "conhecedor, sábio", associada ao prefixo *ma*, que indica plural ou coletivo em algumas línguas do grupo banto. Ou seja, em sua origem a palavra *macumba* significa "reunião de sábios", e vai servir para nomear o culto religioso dos banto-descendentes na região Sudeste, sobretudo no Rio de Janeiro. Na atualidade, a palavra *macumba* tem sido usada popularmente para designar o conjunto das religiões afro-brasileiras e seus ritos, como na fala de Dito Assumpção, Douglas e Wesley. No entanto, se apropriado por pessoas preconceituosas, o mesmo termo pode também adquirir sentido depreciativo, quando pretendem associar os rituais afro-brasileiros a práticas demoníacas.

Projetos batuqueiros em andamento

Projeto Casa de Batuqueiro em Piracicaba¹⁰

A partir do ano de 1996, inicia-se um projeto de renovação e preservação dentro do grupo tradicional, iniciado por Vanderlei Bastos e com apoio do falecido Mestre Plínio, de Dona Odete Silva, a "Mãe África", e de Antonio Filogênio de Paula Junior, para que o Batuque pudesse retornar às suas comunidades de origem, em especial às crianças. Foi assim que, alguns anos depois, nascia na comunidade da Vila África, através da professora Marcia Maria Antonio, o grupo de Batuque Infantil Tio Tonho. Também surgiram os eventos Batuque na Praça e as oficinas abertas de batuque.

[...] Após um período de atuação deste trabalho específico junto ao grupo de Batuque de Umbigada, houve a necessidade de nominá-lo para distingui-lo do restante das ações desenvolvidas pelo grupo, anteriormente mais voltadas às apresentações. Foi assim que nasceu o Projeto Casa de Batuqueiro, que, além das ações já desenvolvidas, passou a ser também trabalho permanente de pesquisa e inserção social do batuque e de outras manifestações tradicionais de origem negra como o jongo e o samba-lenço.

O Projeto Casa de Batuqueiro é, deste modo, um canal de diálogo entre a comunidade e desta para com o mundo, tornando-se assim um processo de continuo de fruição e aprendizado, cuja prioridade é o respeito aos mais velhos e a ancestralidade.

DIÁRIO OFICIAL

Casa do Batuque Fogo Verde em Piracicaba¹¹

Eleonora Gabriel e Frank Wilson Roberto, docentes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadores da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, narram seu encontro com os batuqueiros e a colaboração surgida entre eles:

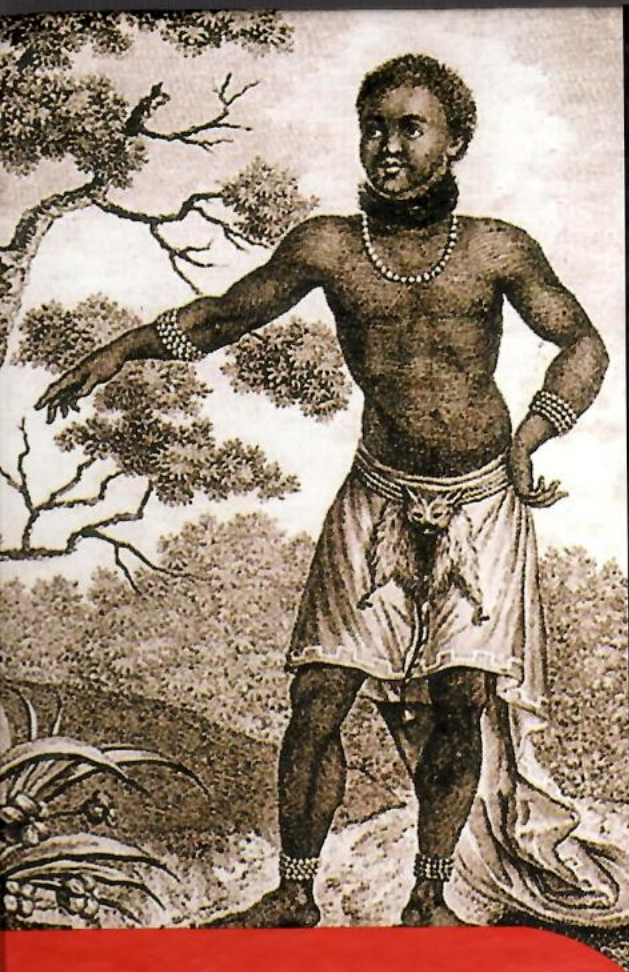
[...] Desde 2007, realizamos o Encontro com Mestres Populares na UFRJ, com o objetivo de trazer para dentro da Universidade grupos folclóricos de danças e folguedos. Muita festa acontece e também oficinas e discussões. Estiveram conosco vários grupos, dentre eles o Batuque de Umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari-São Paulo, inspiração deste trabalho. No I Encontro, preenchemos com nossos convidados um projeto de incentivo do Ministério da Cultura-MinC. Alguns grupos foram agraciados com o Prêmio Mestre Duda para as Culturas Populares. Nossos amigos batuqueiros construíram o tão sonhado barracão, um lugar da memória dos ancestrais e brincantes de hoje, um lugar para reunir, preservar e vadiar, a Casa do Batuque de Umbigada Fogo Verde.

[...] Mestre Dado lembra: "Eu já vinha falando da vontade que eu tinha de fazer alguma coisa aqui no meu quintal, pra gente reunir, conversar. Tinha que ter um espaço nosso. Agora vai ter bastante criança aqui. Vou pra escola, vou pra tudo que é lugar pra conversar com esse povo aí. Ensinar a eles. Moro aqui no Parque Piracicaba, há 27 anos, e ninguém sabia que eu era do Batuque".



Acervo de Oswaldo Merches

Odete dança com batuqueiro jovem na inauguração da Casa de Batuque Fogo Verde, em 2008.



O batuque paulista é uma dança de festa que correu por fora e sobreviveu. A umbigada aqui se bate entre mulheres e homens, com mais ênfase até do que em cocos de umbigada no Nordeste. É diferente do samba de roda da Bahia e do tambor de crioula do Maranhão, onde as mulheres é que dão a umbigada ou “punga” entre si.

Essa dança era comum em casamentos de comunidades negras, no Oeste Paulista, e se manteve pelas iniciativas locais, com pouco incentivo externo. Na sua música cantada a gente descobre as modas de batuque, um gênero rico que desdobrou, lado a lado com a música caipira, uma arte do bom humor, da sátira e da reivindicação de direitos.

Um mosaico de 23 anos de gravações e depoimentos assentou neste livro/CD/DVD, e aqui reunido pode proporcionar uma ferramenta cultural para as novas gerações.

Famílias negras das cidades de Tietê, Piracicaba e Capivari - SP que não se conheciam contaram, nas reuniões e encontros deste projeto, com palavras dos mais velhos, e com achados dos pesquisadores, revelando personagens, imagens... foi uma série de encontros com as batuqueiras e batuqueiros, apresentando em plenárias os trechos selecionados dos seus depoimentos, para construir o texto, tirar dúvidas e chegar a consensos. O material está aqui, um balanço de passado e presente.

Servirá de estímulo para a continuidade e o valor da manifestação, no convívio com artes de dança e música bem próprias, para fortalecer os mais velhos e quem vem chegando. E firmar, como um apoio, a identidade e a beleza negra em contato livre com as populações abrangentes.

As vertentes paulistas do samba já estavam mapeadas em publicações e pesquisas, até um marco histórico famoso: aquelas festas de Bom Jesus de Pirapora - SP, onde sambistas da capital encontravam batuqueiros do interior. E agora o conhecimento sobre artes afro-brasileiras do Sudeste chega mais longe: nas fontes formadoras do batuque de umbigada, com detalhes de sua vitalidade hoje.

Aproveite este instrumento importante - livro/CD/DVD - para o cumprimento das leis federais 10.639/2003 e 11.645/2008, que estabelecem a obrigatoriedade dos ensinamentos de história, arte e cultura afro-brasileira, indígena e africana, nas escolas de todo o Brasil.

PATROCÍNIO



PETROBRAS



DIÁRIO OFICIAL

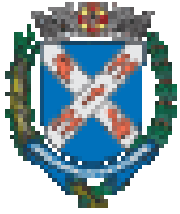
REALIZAÇÃO

CACHUERA!



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA



Assinaturas do documento



"Parecer_Samba de Lenço e Batuque de Umbigada"

Código para verificação: **TYK0WQKI**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:

✓ **GUILHERME AUGUSTO VASCONCELLOS ISIDORO** (CPF: ***.435.648-**) em 05/05/2026 às 15:08:32 (GMT-03:00)
Emitido por "SolarBPM", emitido em 31/07/2025 - 09:51:08 e válido até 31/07/2028 - 09:51:08.
(Assinatura do Sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link

<https://sempapel.piracicaba.sp.gov.br/atendimento/conferenciaDocumentos> e informe o processo **PMP 2025/156068** e o código **TYK0WQKI** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.

**Processo de Registro do “Samba de Lenço” e do “Batuque de Umbigada” no
Município de Piracicaba**

PROCESSO nº 2025/156068

Parecer do Setor de Patrimônio Histórico

1. Introdução

Trata-se de processo de registro dos bens imateriais denominados **“Samba de Lenço de Piracicaba”** e **“Batuque de Umbigada de Piracicaba”** via *ex-officio*, indicando o registro a partir dos estudos elaborados tanto pelo CONDEPHAAT quanto pelo IPHAN, registrando o “Samba Paulista”¹ e o “Samba de Bumbo Paulista”², respectivamente.

Esta solicitação foi feita pelo Setor de Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de Piracicaba, após a identificação do registro já feito pelo IPHAN e pelo CONDEPHAAT, propondo que os órgãos municipais também se envolvam nos processos de salvaguarda destes importantes elementos culturais existentes e resistentes em Piracicaba.

Sendo práticas representativas da identidade e ancestralidade negra na cidade de Piracicaba, ambas as atividades são representadas por alguns grupos específicos, sendo eles: “Grupo de Batuque de Umbigada de Piracicaba” e “Grupo Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz de Piracicaba”. São práticas então que representam algumas das variações do Samba de Bumbo Paulista no interior do estado de São Paulo, sempre girando em torno do bumbo (instrumento), do batuque e da dança.

Essas expressões se expandem pelo Estado de São Paulo, sobretudo no interior, na região conhecida como “Médio do Tietê”, na qual Piracicaba, localizada no Oeste Paulista, faz parte da chamada “zona batuqueira”. Porém, é importante ressaltar que se trata de elementos dissociados, apesar de fazerem parte de um mesmo universo: das culturas afro-caipiras.

O patrimônio imaterial de uma forma geral se constrói sobre a memória **oral**, aquela que é transmitida no ato, na prática em si. Quando se trata de objetos representativos da cultura e identidade negra, a oralidade se mostra ainda mais relevante, visto a maneira como o racismo proveniente do sistema escravocrata fez marginalizar e estereotipar toda a produção cultural, identitária e de conhecimento da cultura negra, limitando seus registros “oficiais”.

¹ [Condephaat - Resolução 55 de 27/10/2017 - Samba Paulista.](#)

² [IPHAN - Certidão de Registro de Bem Cultural Imaterial como Patrimônio Cultural do Brasil - 09/05/2024 - Samba de Bumbo Paulista.](#)

Realizar o registro de elementos que dizem respeito à contribuição da comunidade negra para a construção da identidade piracicabana é um movimento importante para o reconhecimento “**oficial**”, por parte das instituições responsáveis, para a importância da memória e história piracicabana de uma maneira que não fique apenas no campo **folclórico**.

2. Afro-Caipira

Piracicaba, por razão histórica, possui uma forte herança negra. Os significados carregados pelo Samba de Lenço e pelo Batuque de Umbigada marcam a identidade do indivíduo caracterizado como “afro-caipira” (Paula Junior, 2022), representado pelo encontro e compartilhamento do corpo negro com as vivências caipiras.

Se tratando de práticas distintas mas que habitam em um mesmo universo, o reconhecimento de práticas da cultura afro-piracicabana como parte do patrimônio “oficial” do município é um movimento necessário para a ressignificação de práticas historicamente marginalizadas.

O nome “caipira” vem de “capir”, trata-se de uma identidade que reproduz uma forte conexão do ser humano com a terra. A cultura caipira de Piracicaba é um exemplo claro do que é a miscigenação no Brasil: sendo fruto do branco pobre, do indígena, do mestiço e do negro (escravizado ou livre). Entretanto, a contribuição e presença negra foram apagadas do processo de construção da identidade caipira, sobretudo na medida em que ela é transformada em um elemento rentável para a indústria cultural e de massa, que associa o “ser caipira” ao agronegócio, porém, ignorando e excluindo as reais vivências caipiras. Assim, a cultura caipira não é uma cultura homogênea.

A cultura caipira é a representação da diversidade do interior paulista, marcada por uma religiosidade e práticas simbólicas híbridas (Setubal, 2005). Sendo uma região marcada por engenhos de açúcar, com o forte uso da mão-de-obra escravizada, o termo “afro-caipira”, segundo Paula Junior (2022) tem o objetivo de representar o encontro das vivências caipiras com as vivências afro-brasileiras, marcando o interior paulista também como um território negro.

Elementos de aspectos culturais são essenciais para a compreensão de como ocorre o encontro e a contribuição da pluralidade existente na região de Piracicaba para a formação da identidade caipira. O sincretismo religioso, com ritos de origens católicas possuindo elementos e adaptações da cultura afro-brasileira, como a relevância da Irmandade de São Benedito para a comunidade negra em Piracicaba, é um dos exemplos de como ocorre este encontro das práticas culturais e simbólicas em nossa região.

A cultura e identidade caipira devem ser representadas então pela diversidade dos indivíduos que a compõem. Segundo estudos que buscam compreender a identidade caipira (Setubal, 2005), trata-se de um indivíduo que representa o encontro de três culturas no interior do Estado de São Paulo: dos bandeirantes, dos indígenas e do escravizado. Mesmo que marcado por uma relação violenta e agressiva, o caipira representa então o encontro cultural dessas três identidades.

3. Memória e Pertencimento

A contribuição dos elementos da identidade e da cultura afro-brasileira para a identidade brasileira é historicamente ignorada pelos meios “oficiais” da vida social. Os processos de patrimonialização, inclusive, responsáveis por identificar elementos em comum e representativos da identidade de uma determinada comunidade, quando instrumentalizados reproduzem as hierarquias e relações de poder já existentes na sociedade (Pierre Louis; Ferreira de Lima; Ceneviva Eid, 2019), reproduzindo uma hierarquia entre as culturas.

Um dos reflexos desta marginalização é evidente quando os processos de escolha e decisão do que deve ser preservado e o que deve ser considerado importante para uma determinada comunidade simboliza a homogeneização da “cultura branca nacional, sobrepondo-a às manifestações culturais e artísticas de outras comunidades e coagindo o abandono das línguas nativas, das práticas religiosas e dos costumes ancestrais.” (Pierre Louis; Ferreira de Lima; Ceneviva Eid, 2019, p. 5).

Enquanto objetos que remetem ao colonialismo são tratados como parte da história de uma comunidade e como bens tombados, objetos e bens de populações afro-brasileiras ou indígenas são tratados no campo da **etnografia**, como **exóticos**. Estes objetos e espaços vão receber a devida importância como representativos da construção da identidade brasileira através da luta dos movimentos sociais que os envolvem.

Neste sentido, elementos da cultura negra são considerados como símbolos de resistência, por resistirem ao tempo e às transformações impostas. Resultados de uma construção política, marcada pelas trocas culturais (Gilroy, 2001), a maneira como elementos culturais da comunidade negra encontram para resistir é a **memória oral**, sendo a oralidade um dos principais instrumentos de preservação da identidade, conhecimento e valores do povo negro (Sousa Nogueira, 2019).

A preservação e transmissão dos elementos simbólicos da comunidade negra, em sua maioria, ocorre através das tradições **orais**, através dos **mestres**, relação que compreende a palavra como **memória viva**, desta forma, este *modus operandi*

se insere nas sociedades de memória, na medida em que a memória é organizada e retida pelo conjunto de seus membros, que tem a função de transmiti-la às novas gerações, cabendo aos mais velhos, com sua maior experiência e vivência, o importante papel social de guardiões da memória. (Sousa Nogueira, 2019, p. 80).

Estudiosos da área acreditam que a identidade tem o potencial de ser um instrumento de poder/controlar na medida em que a construção identitária pautada sobre um discurso único e exclusivo de uma classe dominante pode apagar as diferenças sobre as quais esta mesma identidade foi construída em nome de uma unidade. Este discurso é construído de dentro para fora e vai ser compreendido como um possível instrumento de controle por ser produzido “em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (Hall, 2008, p. 109), sendo então um elemento fundamental para a construção de símbolos, significados e representações para um determinado grupo em relação ao mundo no qual ele está inserido.

Por vezes, a construção de uma unidade identitária é um processo excludente por reproduzir os valores e práticas discursivas dominantes de uma determinada sociedade, tratando com inferioridade as identidades vistas como subalternas no processo produtivo. A escravidão, enquanto um sistema econômico e ideológico, foi um mecanismo que fez perdurar na estrutura da sociedade brasileira as relações de dominação pelas quais se dava seu funcionamento, sobretudo nas relações raciais - mesmo após o fim do regime escravocrata. Essa situação se reflete na forma como o corpo negro foi inserido na sociedade brasileira após a escravidão, tanto se tratando da inserção no mercado de trabalho (agora assalariado), no acesso aos bens produzidos pela sociedade e nas questões culturais de identidade (que é o que tem nos interessado neste estudo), sendo desagregado da sociedade como um todo e das relações de produção (Fernandes, 2008) - é importante ressaltar que as relações de produção tratadas aqui não se limitam ao âmbito econômico mas se estendem para a produção da vida como um todo, bem como cultural, gastronômico e outros elementos que constitui uma identidade.

4. Batuque de Umbigada

Uma “dança cantada para celebrar a vida e a fertilidade”, é uma das primeiras expressões culturais que surgem após a Lei Áurea de 1888. Carregada de simbologias e significados, o “Batuque de Umbigada” é conhecido também como “*Tambu*” e “*Caiumba*”, o primeiro sendo uma referência ao tambor que dá o ritmo à dança, já o segundo sendo referência à língua *kimbundu*, uma língua *bantu*, principal conjunto de grupos étnicos e

linguísticos trazidos da África Subsaariana para o Brasil entre 1580 e 1850 (Paula Junior, 2022).

A dança, bem como o nome propõe, representa o encontro com nossa primeira boca, o umbigo, celebrando a vida e a ancestralidade, se assemelhando com o movimento do corpo do axé e da capoeira. Como parte da coreografia homens e mulheres, organizados em filas dançam ao som da batucada e se defrontam encostando seus umbigos uns com os outros, conforme os batuqueiros soltam as modas (as músicas).

O Batuque de Umbigada é praticado por membros da comunidade afro-piracicabana, sobretudo em territórios nos quais a população negra é mais presente e possui laços comunitários mais fortes entre si, inclusive familiares, estabelecendo não apenas a cooperação entre o grupo mas também relações identitárias através de práticas culturais, por exemplo, tendo a “Vila África” e a “Pauliceia” como principais territórios onde foi possível identificar a presença do Batuque de Umbigada (IPPLAP, 2011).

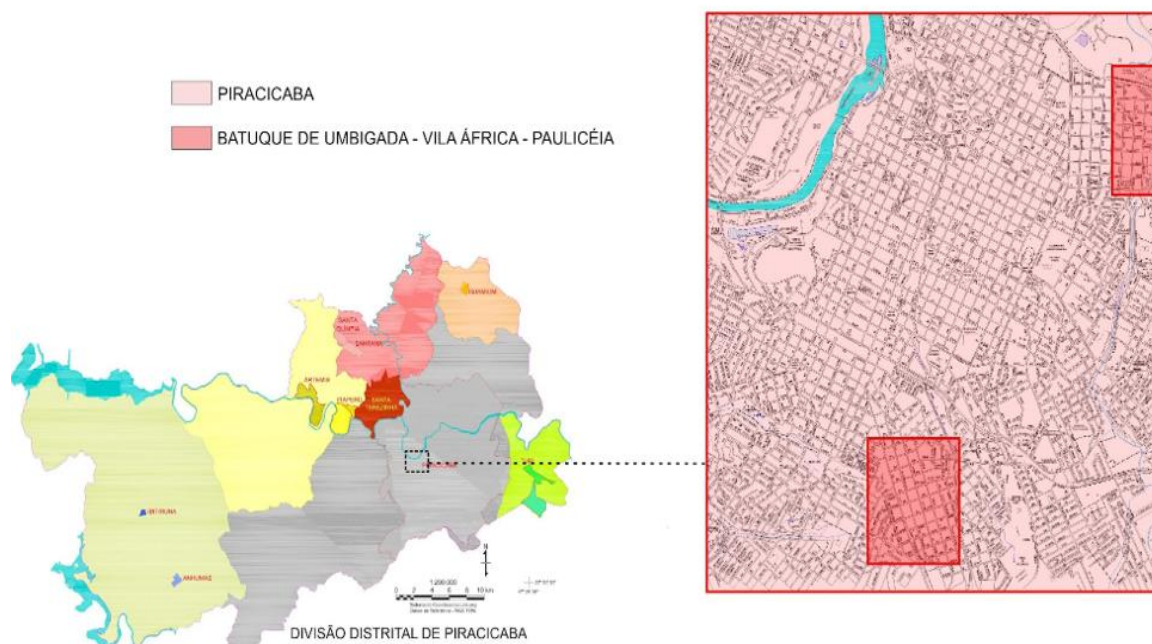


Imagem 1: Mapa de localização - Batuque de Umbigada e Samba de Lenço. Fonte: IPPLAP.

Pesquisas realizadas no âmbito acadêmico e cultural, por aqueles que buscam identificar e preservar elementos culturais da comunidade negra, observam que no estado de São Paulo o Batuque, ou a Caiumba, como era chamada antigamente, é uma das primeiras expressões culturais afro, sendo documentada como a “dança da senzala”, praticada em momentos de festas ou momentos de fuga dos escravizados.

Piracicaba, assim como algumas outras cidades do interior paulista, é um dos poucos municípios onde é possível observar a continuidade da dança. Mesmo com as transformações pelas quais o objeto passou ao longo dos anos, a **oralidade** e a **ancestralidade** são elementos que marcam a continuidade da tradição do batuque.

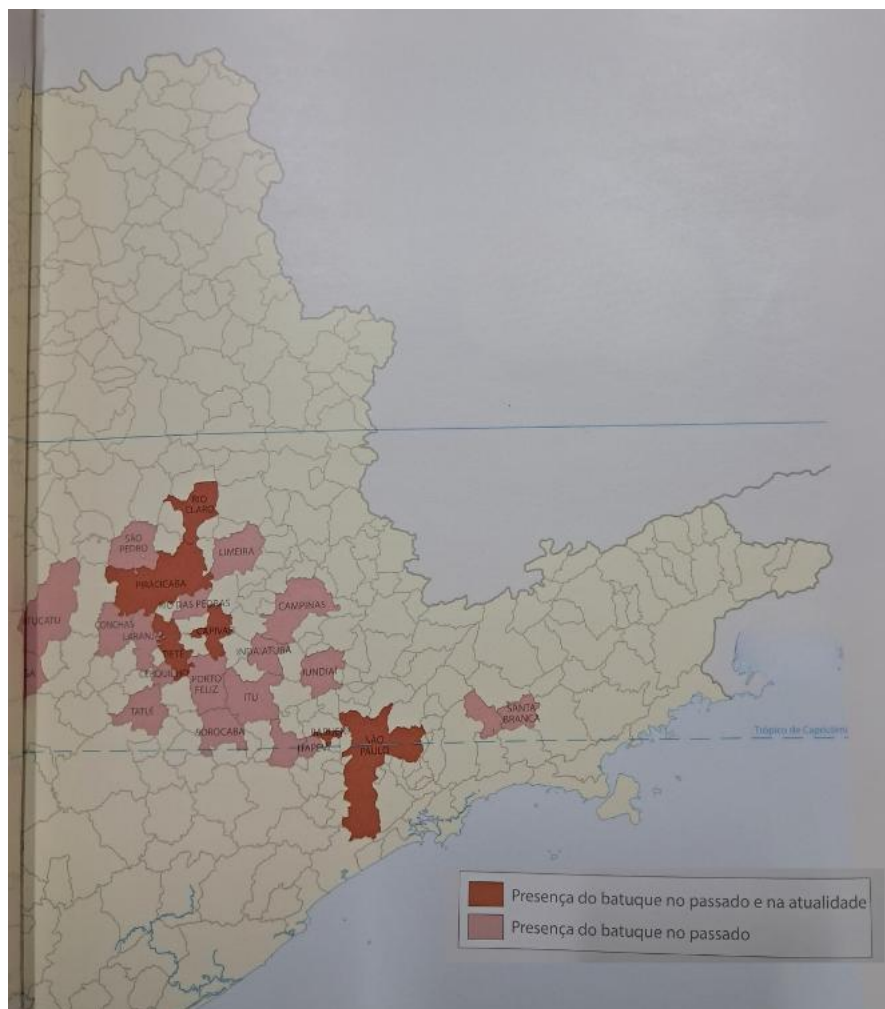


Imagem 2: Presença do Batuque de Umbigada em São Paulo. Fonte: Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP³.

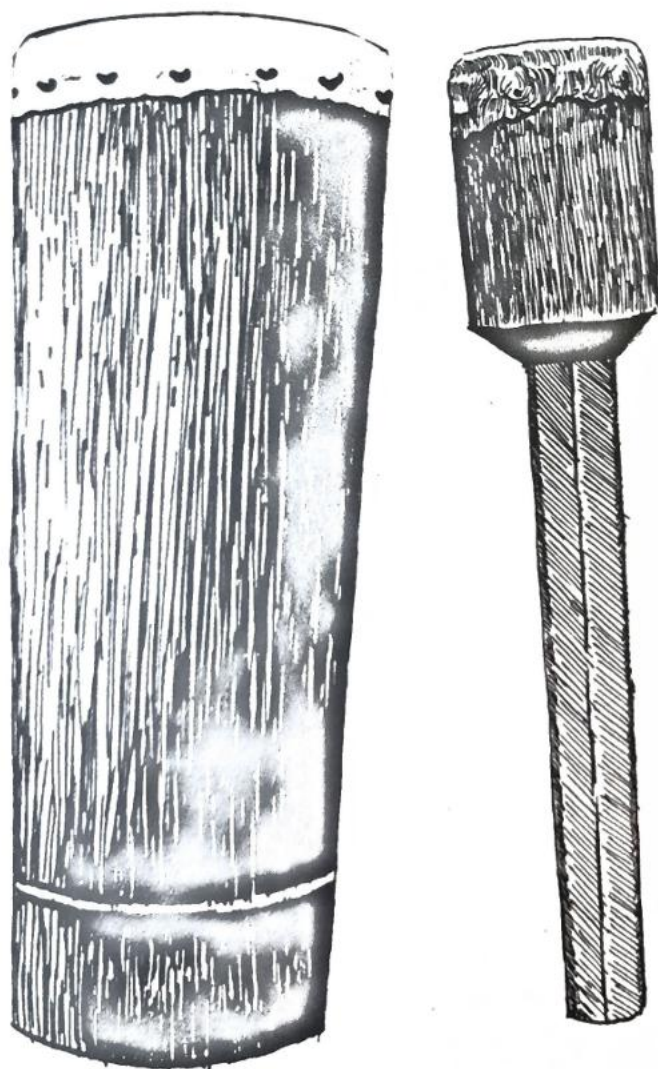
4.1 Instrumentos

A Umbigada, Caiumba ou Tambu, é ritmada pelo tambor chamado **Tambu** e pelo **Quinjengue**. Ambos são produzidos a partir de troncos de árvores escavados com seus couros fixados por pregos e passam as noites de festas esquentando no fogo. O primeiro, é o maior, deve ser montado e é utilizado para dar a marcação à dança. O segundo, semelhante à um cálice, conversa com o primeiro.

³ Livro referenciado ao final deste parecer. Foram digitalizadas algumas páginas deste material e anexadas após as referências deste parecer.

No livro “Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP”, os instrumentos são descritos da seguinte maneira pelos mestres:

[Bomba] Tem o *tambu*, que é um tambor muito grande e muito pesado. [Paulo] Como se fosse uma timba grande. [Bomba] O tambu entra pra fazer a *marcação* na dança, dar o compasso nas modas, pegar o ritmo. Ele é montado a cavalo pelo tocadador. Tem a *mulemba*, que os africanos falavam, mas hoje em dia nós chamamos de *quinjengue*, um tambor menor, fechado e parecendo um cálice. Ele entra pra fazer o *enchimento*, o acompanhamento do tambu. Para tocar, apoiamos o quinjengue na parte de trás do tambu, prendendo o instrumento com os joelhos. E tem a *matraca*, dois paus batidos lá atrás, na madeira do tambu - essa tem que ficar sempre na batida certa. Conform e o tambu dá a entrada para o quinjengue e a matraca, eles têm que sair juntos fazendo o *enchimento*, aqui na retaguarda do tambu. Porque, se faltar o quinjengue, não tem tambu, não tem matraca - nós fazemos tudo conjugado. [Arruda] Os três instrumentos, é uma orquestra! (Bueno; Troncarelli; Dias, p. 54, 2015).



Tambu e quinjengue. Desenhos em nanquim do professor de música e pesquisador Affonso Dias.⁴

Imagem 3: Tambu e Quinjengue. Fonte: Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP.

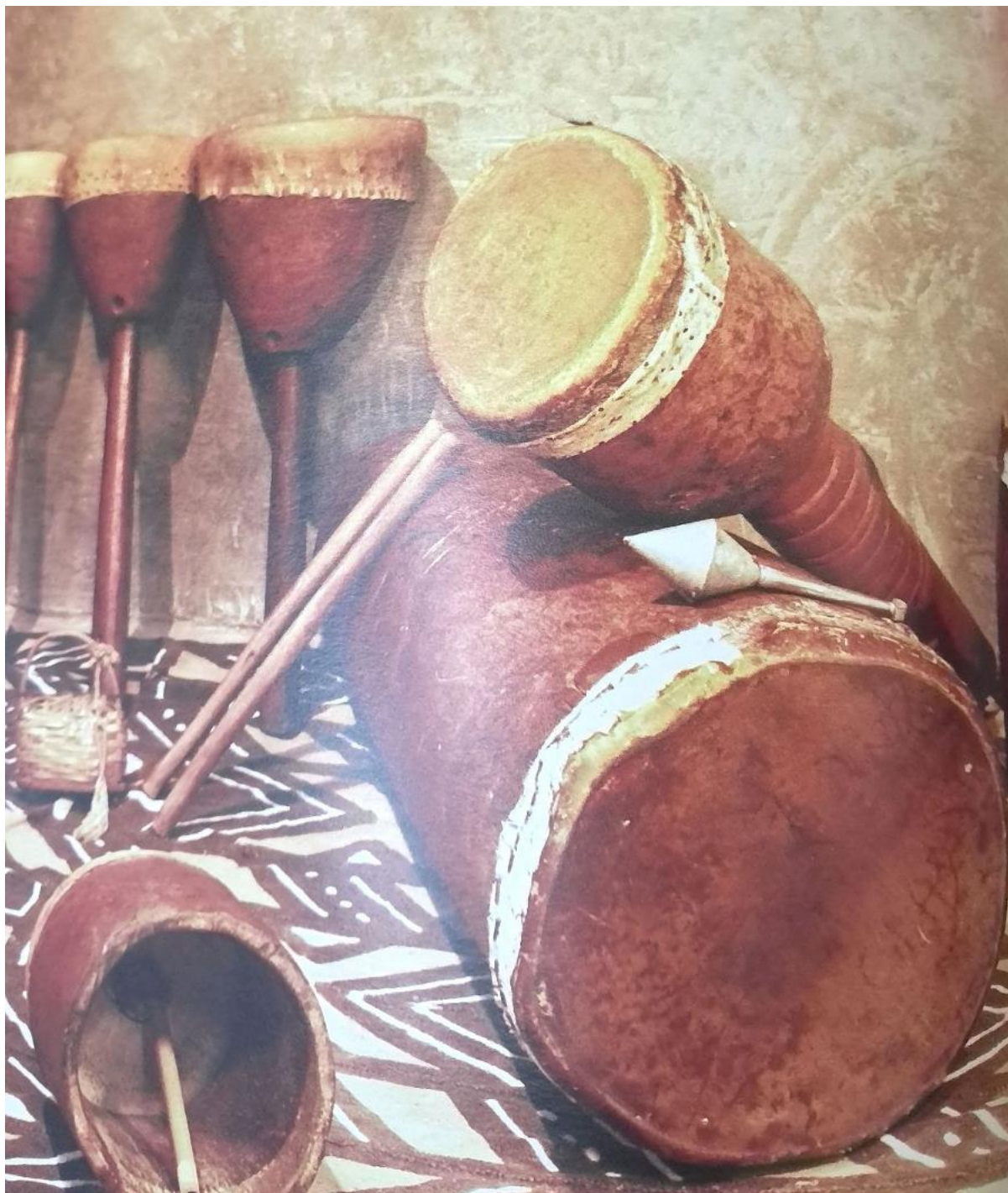


Imagem 4: Instrumentos do Batoque. Fonte: Batoque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP

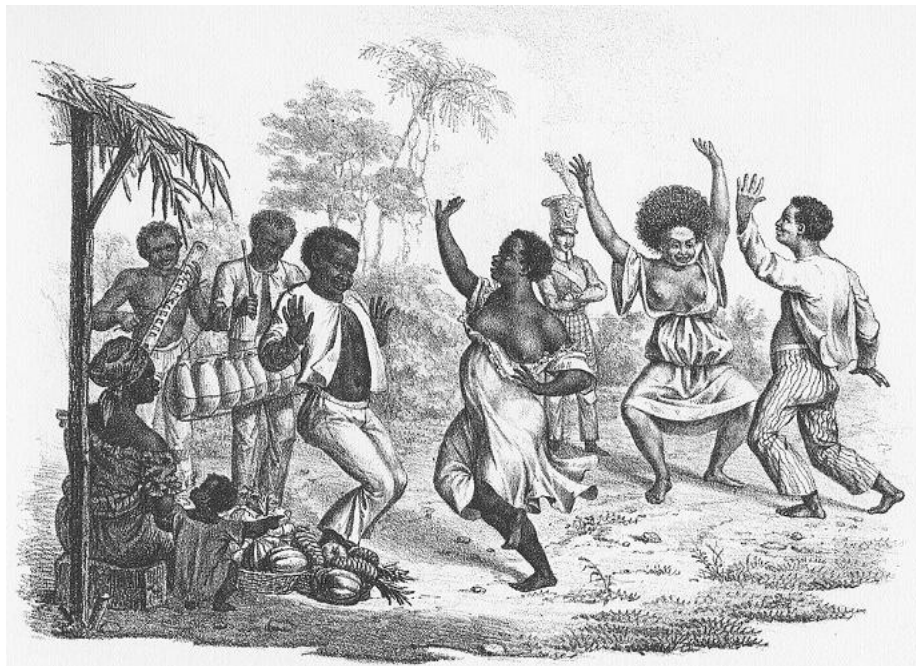


Imagem 5 : "Die Baducca": um batuque em São Paulo retratado entre 1823 e 1831.



Imagem 6: Divulgação de evento do Batuque de Umbigada. Jornal de Piracicaba, 18 de dezembro de 2002.



Imagem 7: Dança do Batuque de Umbigada em Piracicaba. Fonte: [Laura Lemos](#).

5. Samba de Lenço

Carregando elementos da cultura negro, indígena e portuguesa, o Samba de Lenço por muito tempo ficou “restrito” à práticas familiares em Piracicaba, renascendo com a criação do grupo Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz em 2007. Sendo uma modalidade do **Samba Rural Paulista**, também conhecido como **Samba Caipira**, trata-se de uma prática que carrega elementos da cultura bantu em somatória com as culturas indígena e portuguesa.

Diferente do samba urbano que se consolidaria no século XX no Rio de Janeiro, o samba de lenço mantém características mais antigas, ligadas ao chamado “samba rural paulista”. Ele se desenvolveu em comunidades negras do interior, muitas vezes associado a festas religiosas, como celebrações de santos católicos reinterpretadas sob influências africanas.

Culturalmente, o samba de lenço se distingue por elementos próprios:

- **O lenço:** utilizado pelos dançarinos, especialmente pelas mulheres, como elemento coreográfico e simbólico. Ele pode representar elegância, comunicação gestual e até códigos sociais dentro da roda.
- **A música:** é marcada por ritmo cadenciado, com uso de instrumentos simples como tambu, pandeiro e palmas. O canto costuma ser responsorial (chamada e resposta), reforçando o caráter coletivo.
- **A dança:** realizada em roda, com movimentos que valorizam o corpo e a interação entre os participantes, muitas vezes com passos marcados e improvisação. Os homens enfileiram-se de um lado, as mulheres de outro, passando o lenço para escolher seu par.
- **A oralidade:** as letras das músicas carregam histórias, ensinamentos e referências ao cotidiano, à religiosidade e à ancestralidade, marcada principalmente pelo *improviso*.
- **Instrumentos:** Os instrumentos utilizados para são um tambor, chamado de caixa e feito de madeira de ximbó ou cedro e couro para a boca do instrumento; um tamborim, tipo de pandeiro especial e próprio; e o chocalho, também preparado artesanalmente. Tanto a caixa quanto o tamborim são aquecidos ⁴ao fogo para dar afinação.

Além disso, o samba de lenço cumpre uma função social importante: reforça laços comunitários, identidade afro-brasileira e continuidade histórica. Ele também dialoga com outras manifestações como o jongo e o batuque paulista.

Em Piracicaba, a tradição foi preservada sobretudo em núcleos familiares, com destaque para o grupo ligado ao mestre Antônio Carlos Ferraz, responsável por manter e revitalizar a prática no século XX e XXI. Historicamente, a manifestação em questão também esteve associada às festas de devoção à São Benedito, sendo uma das demonstrações do sincretismo religioso, trabalhado anteriormente neste parecer.

⁴ Processo parecido com o do Batuque de Umbigada.



Imagem 8: Samba de Lenço de Piracicaba. Fonte: [Laura Lemos](#).



Imagem 9: Grupo de Samba de Lenço de Piracicaba "Mestre Antônio Carlos Ferraz". Fonte: [Laura Lemos](#).

6. Mecanismos de Salvaguarda

Tanto o Samba de Lenço quanto o Batuque de Umbigada estão ligados diretamente com espaços de sociabilidade da comunidade negra da cidade de Piracicaba, elementos pouco reconhecidos como importantes para a identidade cultural da cidade pelos meios oficiais.

Grupos comunitários criados a partir de laços familiares e tradicionais, são essenciais para a manutenção e preservação dessas práticas culturais e identitárias, através da produção de trabalhos acadêmicos e eventos, bem como na transmissão oral desses saberes tradicionais.

A identificação e o mapeamento dos territórios dos grupos, indivíduos e mestres é um movimento necessário para fortalecer a salvaguarda destas práticas. Recomenda-se, de um modo geral, que os órgãos municipais da área cultural busquem materializar os meios para que essas práticas possam perpetuar e serem reconhecidas como elementos constituintes da identidade piracicabana.

Além do registro enquanto patrimônio imaterial, é necessário garantir a **continuidade, transmissão e reconhecimento destas práticas** enquanto elementos vivos, pois trata-se de manifestações tradicionais e representativas da identidade piracicabana, vinculada à presença afro em nosso território.

A salvaguarda destes objetos vai envolver diferentes dimensões, no campo simbólico e no campo físico. Para ambas, **recomenda-se a atuação efetiva e contínua** do poder público, através dos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural da cidade, como:

- financiamento de grupos tradicionais;
- criação de espaços culturais;
- inclusão em eventos (ex.: festivais e encontros culturais);
- inserção no ensino formal.

A Secretaria Municipal de Cultura, juntamente dos grupos responsáveis por essas práticas, através de iniciativas municipais, já têm contribuído para manter o Samba de Lenço e o Batuque de Umbigada ativos. Porém, recomenda-se, para uma salvaguarda mais efetiva,

- criação de **programas permanentes de educação patrimonial**, que incluam elementos da cultura afro-piracicabana como identitários e não folclóricos;

- apoio direto a mestres como detentores de saber;
- registro audiovisual sistemático;
- articulação com universidades e centros de pesquisa;



7. Decisão

Compreendendo a magnitude dos objetos trabalhados neste parecer, reconhecendo a relevância sócio-cultural de cada um para a constituição da identidade piracicabana, carregando heranças, tradições e símbolos da comunidade afro-piracicabana, ação fundamental para a existência de espaços de sociabilidade, observa-se, a partir deste trabalho, uma **ausência** na validação da produção cultural e simbólica do corpo negro pelos meios históricos e oficiais, limitando sua existência ao exótico:

No processo de modernização da sociedade brasileira, ao longo do século passado, muitos saberes tradicionais foram rechaçados, principalmente quando associados às práticas culturais e religiosas dos trabalhadores negros. (Dossiê do IPHAN sobre o Jongo no Sudeste).

Além disso, visto trata-se de reiterar o reconhecimento já feito por órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio cultural, como o CONDEPHAAT e o IPHAN, além de valorizar a produção acadêmica sobre esses saberes tradicionais em nossa cidade, ficando de recomendação o atendimento ao item anterior.x

Diante do exposto, identificado o **valor histórico-cultural e identitário** nas práticas relacionadas ao “Samba de Lenço de Piracicaba” e ao “Batuque de Umbigada de Piracicaba”, concluímos **favoravelmente** ao Registro dos bens descritos neste processo, reforçando o registro Estadual e Federal do “Samba Paulista” e o “Samba de Bumbo Paulista”, respectivamente, como descrito anteriormente neste processo, ficando registrado então o registro “Samba de Lenço” e do “Batuque de Umbigada” no Município de Piracicaba.

É o parecer.

Guilherme Augusto Vasconcellos Isidoro - Sociólogo

SETOR DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO

Referências

BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba, Capivari-SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera, 2015.

Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual. **Sobre Pardinhos e Afrocaipiras (filme completo)**. YouTube. 3 de fev. de 2023.

CAVAGGIONI, Gloria Bonilha. Batuque de umbigada: memória e práxis de resistência. 2018. 2018. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba/SP.

FAZENDA, Maria José. A dança no seio da reflexão antropológica: Contributos e limitações herdados do passado com ecos no presente. Trabalhos de antropologia e etnologia, v. 38, n. 1-2, 1998.

Festival Curau. **Mini-doc Batuque de Umbigada de Piracicaba**. YouTube. 26 de nov. de 2021.

GILROY, Paul. Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM — Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Dossiê do Samba de Bumbo Paulista. Brasília, DF: IPHAN, 2023. 540 p. Disponível em: https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/105623/DOSSIE_SAMBA_DE_BUMBO_PAULISTA.pdf.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Saberes no pé do tambu. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022.

SETUBAL, Maria Alice. Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista. CENPEC, 2005.

Sousa Nogueira, C. (2019). O BATUQUE DE UMBIGADA DO INTERIOR DE SÃO PAULO TRADIÇÃO ORAL, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE: Oral Tradition, Memory and Ancestry. Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores As Negros As (ABPN), 11(Ed. Especi), 73–86. Recuperado de <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/732>.

Documentos e Fotos

Arquivos do **Setor de Patrimônio Histórico** e do **Museu da Imagem e do Som de Piracicaba (MISP)**.

[Arquivo de fotos sobre o Samba de Lenço e o Batuque de Umbigada - Laura Lemos.](#)

Anexos





MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
Coordenação de Registro e Revalidação

CERTIDÃO DE REGISTRO

DE BEM CULTURAL IMATERIAL COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

Processo nº 01450.008954/2013-58

CERTIFICO que no Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta o seguinte: "Registro número 23 - Bem cultural: **Samba de Bumbo Paulista**. Descrição: O Samba de Bumbo Paulista consiste em uma forma de expressão que articula aspectos musicais, coreográficos e poéticos em torno de agrupamentos de tradição familiar. Sob a rubrica geral de Samba de Bumbo Paulista, distinguem-se três modalidades principais, que se caracterizam por diferentes formas de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada), pelos instrumentos utilizados (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc.), pelas maneiras de cantar, bem como pelos santos de devoção dos grupos e as festas que mobilizam as "redes de visitação" identificadas na pesquisa. Tais são as modalidades incluídas: a) Samba de Bumbo, que tem como elemento principal o bumbo e cujos movimentos coreográficos mais significativos são o "vai e vem", em que as mulheres se aproximam do bumbeiro e dos outros instrumentos se deslocando e sambando para frente e para tr  s; e a dança em roda, em que o grupo faz um giro circular dançando e depois retorna para o movimento de "vai e vem", descrito anteriormente; os versos cantados são chamados de "ponto" e sua emissão ocorre a partir de uma dinâmica entre o sambador e o coro; b) o Samba-Lenço ou Samba de Lenço, no qual igualmente avulta o bumbo como o instrumento principal, mas no qual h   a presença fundamental do lenço empunhado pelas mulheres na composição coreográfica, sendo a dança organizada em fileiras, ficando a carreira dos homens em frente    das mulheres até o toque inicial, quando a carreira dos homens vai até as mulheres e tira-as para dançar; os versos são chamados de "moda" ou "ponto" ; c) e o Samba Caipira, cujos instrumentos percussivos são compostos por uma zabumba, uma caixa, reco-reco, pandeiro e pandeirão; a dança é feita em pares, como em um baile, sem lenço e sem a interação com os instrumentos, o que difere das demais modalidades; as cantorias se assemelham às das rodas de viola caipira e a marcação é parecida com uma marcha, ainda que mais lenta; são modas longas, narrativas de fatos exemplares e do cotidiano da roça, da vida rural e interiorana; a penas os membros do grupo cantam, não sendo os cantadores repetidos pelos dançadores. Desde a primeira metade do século XX, o Samba Rural Paulista tem sido documentado por folcloristas, intelectuais e pesquisadores acadêmicos que se valeram de informações fornecidas por integrantes que a executam. Ao que consta, o Samba de Bumbo Paulista teve sua

origem e desenvolvimento nas fazendas de café do interior paulista no século XIX, sendo introduzido na capital paulistana na passagem do século XIX para o século XX, período em que sucedeu um forte movimento migratório de ex-escravizados, saídos do interior para a cidade de São Paulo em busca de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida mais dignas. Sua distribuição territorial, em particular na região centro-oeste do estado, se prende à expansão da lavoura cafeeira em território paulista, partindo do Vale do Paraíba em direção às principais bacias hidrográficas da região - rios Tietê, Piracicaba, Itapetininga etc. Os grupos em atividade no presente se articulam em torno de "redes de visitaço", que os conectam em um território físico e simbólico, assim como as suas histórias e trajetórias de interação. Enquanto forma de expressão cultural enraizada no cotidiano, a relevância dos significados e valores do Samba de Bumbo Paulista contribui para a sociabilidade festiva, a sensibilidade artística, o sistema de práticas e crenças devocionais, a memória social e a identidade cultural dos grupos, segmentos e coletividades que com ele possuem relação direta. Além disso, a sua importância para garantir a unidade e os vínculos de pertencimento de uma comunidade afro-paulista na região Centro-Oeste do estado que mantém suas memórias e histórias ligadas aos seus antepassados, ao período da escravidão e que acompanha as transformações econômicas, socioculturais e urbanísticas pelas quais o estado de São Paulo vem passando desde meados do século XIX, sobressai como um aspecto central para a sua continuidade histórica e dinâmica sociocultural de reprodução. Por fim, o Samba de Bumbo Paulista exerce papel de destaque para a constituição de um gênero performático-poético-musical decisivo para a formação da identidade cultura brasileira. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do Processo Administrativo nº 01450.008954/2013-58, seus anexos e apensos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre este bem cultural, contido em documentos textuais, bibliográficos e registros imagéticos, audiovisuais e sonoros. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 104ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada nos dias 08 e 09 de maio de 2024. Data do Registro: 09 de maio de 2024." E, por ser verdade, eu, Marina Duque Coutinho de Abreu Lacerda, Coordenadora de Registro e Revalidação da Coordenação-Geral de Identificação e Registro do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), lavrei a presente certidão, que vai datada e assinada por mim, por Diana Dianovsky, Coordenadora-Geral, e pelo Diretor, Deyvesson Israel Alves Gusmão.



Documento assinado eletronicamente por **Marina Duque Coutinho de Abreu Lacerda, Coordenadora de Registro**, em 15/09/2025, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diana Dianovsky, Coordenadora-Geral substituta de Identificação e Registro**, em 15/09/2025, às 20:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Deyvesson Israel Alves Gusmão, Diretor do Departamento de Patrimônio Imaterial**, em 17/09/2025, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **6678676** e o código CRC **E84DA44E**.



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

RUA MAUÁ, 51 - SÃO PAULO - CEP 01028-900 - PABX 2627-8000

Gabinete do Secretário

RESOLUÇÃO SC nº 55, de 27 de outubro de 2017

*Dispõe sobre o Registro Imaterial
do "Samba Paulista"*

O Secretário de Estado da Cultura, nos termos do artigo 14 do Decreto nº 57.439, de 17 de outubro de 2011, e

CONSIDERANDO:

- As manifestações constantes do Processo CONDEPHAAT nº 69504/2013, o qual foi apreciado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT - em Sessão Ordinária de 14 de dezembro de 2015, Ata 1820, cuja deliberação foi favorável ao Registro Imaterial do "Samba Paulista", sendo a minuta de Resolução de Tombamento também aprovada por aquele Conselho na mesma sessão;
- Que o Samba Paulista documenta a passagem da sociedade escravocrata para a sociedade de livre trabalho, a transformação dos modos de produção predominantes – de agricultura para a industrialização e da sociedade rural para a sociedade urbana, nos diferentes municípios do Estado;
- Que o Samba Paulista é caracterizado por variadas formas oriundas da mesma matriz, representando formas de resistências sociais, em especial a resistência negra;



DIÁRIO OFICIAL



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

RUA MAUÁ, 51 - SÃO PAULO - CEP 01028-900 - PABX 2627-8000

Gabinete do Secretário

- Que o Samba Paulista é a história mais bem sucedida de associativismo negro, ao lado dos Clubes Sociais e das Irmandades religiosas;
- Que o Samba Paulista é manifestação cultural que perdurou no tempo e no espaço, tendo influência cultural ainda no tempo atual;

RESOLVE

Artigo 1º - Fica registrado como **Patrimônio Cultural do Estado de São Paulo** o aqui designado **Samba Paulista**, também identificado como Samba Antigo, Samba Caipira, Samba de Roda, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, Samba de Umbigada, Samba Lenço, Samba de Bumbo, Samba dos Negros, Samba da Negrada e Samba Rural.

Artigo 2º - De acordo com o Artigo 15 Inciso I do Decreto nº 57.439 de 17 de outubro de 2011, o registro ora concedido é do tipo Universal.

Artigo 3º - Fica o CONDEPHAAT autorizado a inscrever o bem em referência no Livro de Registro das Formas de Expressão, para os devidos e legais efeitos.

Artigo 4º - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação.


JOSÉ LUIZ PENNA
Secretário da Cultura

 **DIÁRIO OFICIAL**



Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI)
Coordenação de Registro e Revalidação

PARECER TÉCNICO nº 5/2023/CORER/CGIR/DPI

ASSUNTO: Parecer Técnico referente ao Dossiê de Registro do **Samba de Bumbo Paulista**

REFERÊNCIA: Proc. 01450.008954/2013-58

Brasília, 10 de abril de 2023.

1. Apresentação

Trata-se do Parecer conclusivo da etapa de instrução técnica do processo nº. 01450.008954/2013-58 sobre o registro do **Samba de Bumbo Paulista**, aberto neste Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI/Iphan) em 13 de agosto de 2013, a partir de solicitação do Fórum de Culturas Populares e Tradicionais, encaminhada à presidência do Iphan, acrescida do estatuto da instituição citada e da anuência de detentores do bem cultural. Acompanhando a documentação indicada, constam ofício encaminhado pela Prefeitura Municipal de Vinhedo, com data de 18 de abril de 2012; abaixo-assinado, datado de 03 de março de 2012, proveniente de Santana de Parnaíba e emitido pelos grupos tradicionais de Samba de Bumba – Grupo Grito da Noite ou Samba do Henrique Preto e Samba do Cururuquara/Santana de Paranaíba; Samba de Roda de Pirapora; Samba Lenço de Mauá e Samba de Quadra; por fim, indicação sobre o envio de cópia da dissertação de mestrado de Marcelo Manzatti, com o título de “Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia do centro” [1].

2. Histórico do Processo

De acordo com os documentos arrolados no processo, o DPI/Iphan entrou em contato com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo logo após acatar o pedido de Registro (em 2013), solicitando à secretaria que se manifestasse quanto à importância do reconhecimento do **Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista** em âmbito estadual. É importante ressaltar que, a essa altura, já havia um processo de reconhecimento do Samba Rural Paulista no CONDEPHAAT, aberto em 2011. Embora a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo não tenha se posicionado formalmente sobre o questionamento do IPHAN, o Samba Rural Paulista foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial do estado de São Paulo em 2017 [2].

Prosseguindo, o processo apresenta, na data de 16 de abril de 2014, ofício encaminhado por Ana Beatriz Galvão, à época Superintendente do Iphan em São Paulo, no qual é salientada a importância de se alterar a nomenclatura do pleito para **Matrizes do Samba Rural Paulista**, com a justificativa de que o termo “Samba de Bumbo” não abarcaria a “totalidade do Samba Rural Paulista”. A sugestão de mudança de nomenclatura deveu-se à manifestação elaborada pela consultora Rosiane Nunes, contratada pela superintendência estadual, que, em documento encaminhado diretamente ao

DIÁRIO OFICIAL

DPI/Iphan, na data de 27 de janeiro de 2014, destaca as variações internas e postula uma nomenclatura mais abrangente para o bem: **Matrizes do Samba Rural Paulista: Batuque de Umbigada, Samba de Bumbo e Samba-Lenço.**

Segue-se, então, nota técnica com data de 01 de setembro de 2014, assinada por Ellen Krohn, então lotada na Coordenação de Registro, na qual a técnica se manifesta a respeito do assunto, destacando alguns pontos que merecem constar deste parecer. Em primeiro lugar, indicava a existência de uma proposta mais geral de registro, por parte do DPI/Iphan, de bens culturais associados à musicalidade afro-brasileira; além disso, sintetizava um conjunto de informações históricas relacionadas à origem, epicentro de dispersão e elementos constitutivos da pluralidade de sambas existentes no estado; por fim, recomendava aprofundar o conhecimento sobre o bem cultural, indicando a necessidade de realização de mapeamento de grupos em atividade, assim como uma ponderação mais ampla sobre a nomenclatura mais adequada para caracterizar o bem e evidenciar a sua diversidade interna.

Em reunião da Câmara Técnica do Patrimônio Imaterial, datada de 09 de setembro de 2014, seus membros deliberaram, em consonância com as considerações da área técnica do DPI/Iphan, sobre a importância de se verificar uma nomenclatura que pudesse abarcar as diferentes modalidades tradicionais do Samba Paulista:

[...] há diferentes estilos que formam o grupo conhecido por Samba de Bumbo. O material consultado dá a entender que esta é uma terminologia acadêmica e não *autoidentificada*. Não se sabe, portanto, se este termo foi incorporado pelos praticantes ao longo do tempo e se eles se reconhecem nele. É interessante que a nomenclatura e uma possível instrução do processo contemplem esses diversos estilos e grupos, buscando um alcance mais amplo. Também há, no estado de São Paulo, outras manifestações que mantêm estrita relação com o Samba de Bumbo – como o Batuque de Umbigada – que poderiam ser incluídas no processo de identificação e Registro caso o escopo de pesquisa se volte para um apanhado das matrizes do samba paulista” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 32).

Com a deliberação positiva da Câmara Técnica do Patrimônio Imaterial sobre a pertinência do pedido, a próxima etapa a cumprir seria a pesquisa necessária à elaboração de um dossiê. O proponente e os detentores tentaram dar início à construção do dossiê, mas não conseguiram reunir recursos necessários para essa empreitada, ainda que o tenham buscado em diversas fontes de financiamento e por vários anos. Apenas em 2019, com os recursos oriundos do orçamento do Iphan, foi possível contratar a pesquisa de campo e a produção da documentação textual, iconográfica e audiovisual necessárias ao dossiê de registro.

3. Nomenclatura e caracterização do bem cultural

A respeito da caracterização do bem cultural, é importante anotar que a realização da pesquisa de campo, com base no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), foi iniciada em dezembro de 2019, sofrendo, já no início do ano seguinte, os efeitos da pandemia de Covid-19 e do isolamento social que dela sobreveio – situação que redundou nas celebrações do samba pausadas e nas atividades presenciais interrompidas. A situação de crise sanitária impactou, dentre outros momentos, a pesquisa etnomusicológica, que pretendia registrar a dinâmica social do samba e a participação dos grupos nas festas religiosas, familiares e apresentações. Buscando contornar essas e outras dificuldades impostas pela propagação do vírus, a equipe de pesquisa contratada - o Centro de Estudos de Cultura Popular de São José dos Campos - fez uso de uma série de estratégias e recursos para conduzir os trabalhos da melhor forma possível. No Dossiê e no vídeo, são apresentados e descritos os encaminhamentos e decisões tomadas, assim como os recursos que foram utilizados para a captação de informações e imagens, realização de discussões coletivas e depoimentos, além da pesquisa de arquivo e acervos pessoais:

“Em janeiro de 2020, o CECP definiu sua equipe e iniciou as articulações com IPHAN, sambadores e UNICAMP para iniciar o processo da pesquisa. Em 15 de fevereiro de 2020 foi feita uma primeira reunião, na sede da Superintendência do IPHAN/SP, para formação da Comissão de Acompanhamento da Pesquisa, composta por representantes de grupos, representante do IPHAN e representante do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT). Neste encontro também estiveram presentes professor e aluna da UNICAMP, servidores do CONDEPHAAT/UPPH e do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da Prefeitura de São Paulo. O objetivo do encontro era o de formalizar o início da pesquisa para elaboração do Dossiê de Registro do Samba Rural Paulista ou Samba de Bumbo. Com tempo de duração de 12 meses, o Termo de Colaboração entre CECP e IPHAN estava previsto para se encerrar em dezembro de 2020, porém, necessitou de aditamento de tempo para ser concluído. O motivo desse atraso foi o contexto mundial em que se deu a pesquisa. Exatamente um mês depois da reunião no IPHAN, em meados de março de 2020, chegava ao Brasil a avassaladora Covid-19. Embora em fevereiro nós já soubéssemos que ela chegaria aqui, não tínhamos, àquela altura, a menor ideia do que aconteceria. E foi exatamente no contexto da pandemia do novo coronavírus que aconteceu a primeira parte da pesquisa (virtual) de campo para elaboração deste Dossiê. Em meio às incertezas que a situação sanitária mundial apresentava a nós, nos perguntávamos como seria possível realizar as entrevistas, os contatos, as filmagens, as fotografias? Tínhamos em mente que a observação dos fenômenos a serem analisados, a conversa com os membros dos grupos, a vivência nos terreiros de cada família do Samba, o diálogo sincero e face-a-face com os mestres eram essenciais para dar embasamento e fundamento à pesquisa, além de possibilitar a participação dos sambadores no processo de elaboração do Dossiê. A pesquisa exclusivamente bibliográfica para fundamentar trabalhos acadêmicos de História é bastante comum, porém, para uma pesquisa socio-histórico- geográfico-antropológica é essencial aos pesquisadores a pesquisa de campo. Como se resolveria essa situação? Como narrar sobre uma manifestação cultural sem a observação da mesma, sem o diálogo com os detentores, sem a vivência da prática?” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p.22).

A despeito de tais vicissitudes, foi possível acessar grupos e detentores, por meio de recursos e soluções virtuais, consolidando um excelente trabalho de documentação[3], o qual resultou nos seguintes itens:

1. Dossiê de Registro Matrizes do Samba Paulista: Samba de Bumbo; Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira;
2. Conjunto fotográfico contendo imagens de grupos, sedes, instrumentos, edificações, etc. das seguintes localidades pesquisadas: Pirapora, Santana de Parnaíba, São Paulo, Quadra, Vinhedo, Mauá, Piracicaba, Campinas, Embu das Artes, Itú;
3. Conjunto fotográficos encaminhado pelos seguintes grupos: Samba de Bumbo Rural; Samba de Cururuquara – Grupo 13 de maio; Galo Preto, Samba de Pé Vermeio, Samba de Bumbo de Dandara; Grupo Abayomi; Samba Lenço de Mauá; Samba de Lenço de Piracicaba – Mestre Antonio Carlos Ferraz; Movimento Cultural Nhô Arruda; Samba de Bumbo de Itú;
4. Conjunto fotográfico extraído de diferentes acervos e arquivos;
5. Materiais extraídos de periódicos diversos;
6. Cópias de referências bibliográficas;
7. Mapas georreferenciados, indicando as "redes de visitaço" que conectam os grupos de sambadores e sambadoras, suas histórias e trajetórias de interação;
8. Conjunto de gravações enviados pelos grupos Grito da Noite; Grupo Abayomi; Samba Lenço de Mauá;
9. Longa-metragem, de 57 minutos de duração, produzido no âmbito do Dossiê de Registro, o qual contém entrevistas e imagens com grupos de samba paulista e suas variantes em diferentes municípios do estado.

10. Curta-metragem, de 26 minutos de duração, editado para exibição no âmbito do Conselho Consultivo e para divulgação externa.

A pesquisa alcançou ao final 27 grupos em atividade, além de dois outros adormecidos. São eles: Samba de Roda de Pirapora e Vovô da Serra do Japi (Pirapora do Bom Jesus), Samba do Cururuquara – Grupo 13 de Maio, Grito da Noite, Galo Preto, Piragalo, Samba de Bumbo Votubumbá, (Santana de Parnaíba), Samba de Dona Aurora (Vinhedo), Samba Caipira Filhos de Quadra (Quadra), Samba-Lenço (Mauá), Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz (Piracicaba), Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas), Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui, Kolombolo Diá Piratininga, Ingoma Paulista, Sucatas Ambulantes (São Paulo) e Teatro Popular Solano Trindade (Embu das Artes); Samba de Bumbo de Itu (Itu), Samba de Bumbo Nestão Estevam, Movimento Cultural Nhô Arruda (Campinas), Samba do Pé Vermêio, Samba de Bumbo de Dandara, Bloco Abayomi, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé, Esquentado do Sambão e Briga de Galo/Sufruto (Santana de Parnaíba); Votubumbá e Ingoma Paulista (adormecidos)[4].

O conteúdo do Dossiê se divide em: a) considerações sobre os aspectos históricos que engendram a manifestação do samba no estado de São Paulo, bem como as matrizes étnicas que o compõem, ressaltando a matriz bantu-paulista; b) as modalidades do Samba Paulista, suas semelhanças e diferenças ao longo do tempo e nas localidades em que se manifestam; c) os elementos constitutivos da manifestação, por exemplo, quando os grupos se apresentam, como dançam, como se vestem, quais instrumentos tocam, como acontece a criação das letras, das melodias, quais as redes de visitação que os conectam; d) a identificação do Bem Cultural, sua espacialização, sua dimensão política, a significação atribuída por seus produtores e pela sociedade em geral, bem como a argumentação que justifica a importância da patrimonialização dessa manifestação cultural; e) por fim, as recomendações de salvaguarda contendo o diagnóstico de riscos e ameaças à continuidade do bem, indicação das primeiras medidas a serem tomadas e subsídios para construção do Plano de Salvaguarda. Apresenta, ainda, como anexos, tabelas contendo informações diversas apresentadas no corpo do texto, letras e partituras.

O texto do dossiê de registro principia pela descrição, em pormenores, das decisões e encaminhamentos que culminaram na definição da nomenclatura do bem cultural em tela: **Samba de Bumbo Paulista**. Como vimos acima, desde o princípio tal questão suscitou indagações e gerou opiniões distintas: seria o bumbo o elemento unificador, espécie de denominador comum dos grupos de samba paulista? Seria o termo “rural” adequado à descrição do bem cultural, uma vez que a maior parte dos agrupamentos se encontram localizados em áreas urbanas? Embora o pedido de registro, feito em 2013 pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT), como também o título da dissertação do pesquisador Marcelo Simon Manzatti, defendida na PUC em 2005, indicassem “Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista”, a documentação citada sempre expressou questionamentos sobre a pertinência e o alcance de tal expressão.

De forma a atender as solicitações da Superintendência do Iphan em São Paulo, da Câmara Setorial e do Departamento de Patrimônio Imaterial, a equipe de pesquisa buscou avaliar junto aos detentores a maneira mais abrangente, inclusiva e precisa de se nomear o bem cultural. O conteúdo do Dossiê se debruçou longamente sobre o assunto, indicando, a partir do levantamento de referências bibliográficas e de entrevistas com detentores e pesquisadores, a existência de múltiplas designações:

“Percebe-se, portanto, que as terminologias relativas ao samba encontradas em território paulista são múltiplas: Samba de Bumbo, Samba de Roda, Samba de Terreiro, Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba Caipira, Samba Rural, Samba Caiçara são expressões corriqueiras entre os grupos, cada um utilizando o termo que mais representa sua prática” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 56).

E, ainda:

“Certamente os sambas paulistas fazem parte de uma mesma corrente histórica que os aparentam, porém, a pergunta que fazemos é a seguinte: ainda que o bumbo seja uma característica comum do

samba em sua vertente paulista, registrar as práticas sambísticas paulistas com o termo “Samba de Bumbo” não seria reduzir as diversidades de práticas culturais dos sambas no estado de São Paulo a uma única modalidade de samba? Na busca por essa resposta, não encontramos referências bibliográficas ou fontes orais que sustentem que a nomeação Samba de Bumbo abarque a diversidade de sambas tradicionais do estado de São Paulo” (idem, p. 56)

Para concluir:

“Não há justificativa, portanto, para nomear práticas diferenciadas sob um termo que não é capaz de abranger a multiplicidade de práticas culturais relativas ao samba em São Paulo. A presença de bumbos em grupos paulistas, embora seja uma constante, não unifica a diversidade de modos de dançar, vestir e se expressar, sendo, portanto, incapaz de englobar a riqueza de expressões culturais relativas aos sambas existentes no território paulista. Registrar nacionalmente a manifestação sob o termo Samba de Bumbo é restringir o Samba Paulista a uma única modalidade de samba. Sugere-se, então, em consonância com a proposta da pesquisadora Érica Giesbrecht, que, “[...] em vez de pensarmos numa única possibilidade estilística, podemos levar em conta as inúmeras variações já observadas no território paulista adentro, e assim ter em vista não “o samba”, mas “os sambas” no interior do estado” (Idem, p. 58).

Não obstante as sugestões de modificação da nomenclatura originalmente, a centralidade percussiva, simbólica, espiritual e devocional do instrumento bumbo é ressaltada pelos detentores e salientada pelo Dossiê de Registro. Em vários trechos e entrevistas transcritos no Dossiê, somos informados sobre a sua importância:

“Por isso, é fundamental documentar a importância do bumbo como característica não apenas estético-musical, mas também como símbolo presente em todos os grupos atuais da tradição paulista. É o bumbo que determina o início e o final da dança. Este símbolo é observado pela “analogia”, atributo do símbolo, com nomes e personificações, sendo o instrumento a escolher seu tocador” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 59).

“O bumbo não apenas ocupa um lugar especial no Samba Paulista, ele é sagrado. É o bumbo que conecta as dimensões da vida, ou seja, a corporalidade, a espiritualidade e a ancestralidade. Quem toca o bumbo o faz porque teve uma permissão, foi escolhido ou aceito pela tradição familiar, pelos mestres mais antigos ou pelo próprio bumbo” (Idem, p. 60).

“[...] não é apenas um instrumento, é um mediador de relações sociais e espirituais, um objeto de integração entre as pessoas, entre os grupos, entre as dimensões” (Idem, p. 61).

Com espírito análogo, o dossiê também aborda a validade da utilização do termo rural para a caracterização do bem. Embora se constate a presença de referências e alusões ao mundo rural em depoimentos, em letras dos pontos e das modas, nos costumes festivo e na sociabilidade comunitária, a equipe de pesquisa avaliou que:

“[...] é fato que atualmente os grupos de samba de tradição paulista estão localizados em áreas urbanas, seus membros trabalham no comércio, na indústria, no funcionalismo público, em projetos sociais, culturais, musicais, são trabalhadores autônomos, pensionistas ou possuem qualquer outra ocupação vinculada à cidade. Há um caso ou outro de membros dos grupos que vivem em áreas rurais, porém, o sítio ou chácara é apenas a morada, não uma unidade produtora. Ou seja, não é da produção rural que sobrevivem economicamente os sambadores nos dias de hoje. Um sambador, hoje, não é um homem do campo; uma sambadora, hoje, não é uma mulher da roça, embora a dimensão rural permaneça neste sambador e nesta sambadora na memória que eles trazem dos seus antepassados, nas letras das músicas que cantam, no jeito de organizarem suas festas” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 75).

E, ainda:

“[...] 1) Porque atualmente os grupos de samba de tradição paulista estão circunscritos à zona urbana, econômica e socialmente, não justificando a permanência do termo, embora se ele permanecesse ajudaria a localizar historicamente a prática; 2) Porque a nomenclatura ‘Samba Rural Paulista’, na acepção de Mário de Andrade, identifica a modalidade Samba de Bumbo, que é uma das modalidades do Samba Paulista, realizada em diversos municípios do Centro-Oeste do estado e que, em agosto de todos os anos, costumava ser recriada em Pirapora do Bom Jesus durante a festa do Santo padroeiro” (Idem, p. 76).

Em vista disso, o dossiê trouxe como recomendação a nomenclatura **Matrizes do Samba Paulista: Samba de Bumbo, Samba-Lenço e Samba Caipira** com a mais adequada para o registro. Essa nomenclatura seria capaz de enfatizar o samba como linguagem e elemento estruturante, ao mesmo tempo que valorizaria a diversidade dessa expressão cultural, incluindo diferentes formas de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada), instrumentos utilizados (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc.), maneiras de cantar, bem como os santos de devoção dos grupos e as festas que mobilizam as "redes de visitação" identificadas na pesquisa.

O texto do dossiê informa, contudo, que os detentores optaram, em seu conjunto, pela denominação “Samba de Bumbo Paulista” e a encaminharam como sugestão para o Registro do bem cultural. Para melhor compreender como essa sugestão foi construída, é importante compreender como se deu o debate entre Iphan, grupo de pesquisa e detentores durante a elaboração do dossiê.

Tal como preconizado na própria política nacional de patrimônio imaterial, sambadoras e sambadores foram convidados a compor o grupo que cuidaria da construção do dossiê. Além de contribuírem com informações, documentos e sua própria imagem para a elaboração do material textual, fotográfico e audiovisual, foi criada uma comissão de acompanhamento dos trabalhos constituída pelas lideranças dos grupos até então identificados (24 no total) e um representante do proponente. Uma das atribuições dessa comissão era a de remeter ao Conselho Consultivo a sua própria sugestão de nomenclatura para o Registro do bem cultural.

A ideia, durante o processo, foi provocar uma reflexão e um debate entre os próprios detentores sobre os elementos que, no seu entendimento, definiriam a manifestação cultural. O debate ocorreu na reunião presencial realizada no dia 23 de julho de 2022, quando a comissão se debruçou sobre essa questão e, após considerar as diversas denominações possíveis, decidiu **por votação** que a nomenclatura “**Samba de Bumbo Paulista**” seria a mais representativa, na avaliação dos próprios detentores.

Cabe destacar que o registro das idas e vindas a respeito da nomenclatura tem como objetivo subsidiar a discussão do Conselho Consultivo. Embora a decisão dos detentores deva, ao final, prevalecer, as oscilações sobre o assunto, desde o início do processo, bem como o dissenso entre os detentores, indicam a necessidade de se ponderar de maneira cuidadosa sobre esse tema, a fim de garantir que a decisão dos detentores seja acolhida, por um lado, e a caracterização mais abrangente possível do bem seja expressa, por outro, pela nomenclatura adotada no Registro. O dissenso, aqui, é compreendido como a existência de diferenças e posicionamentos distintos entre os detentores a respeito da denominação e sua representatividade, mediados, entretanto, pela discussão conjunta e pela tomada de decisão no decorrer do processo de acompanhamento da pesquisa necessária à construção do dossiê de registro do Samba de Bumbo Paulista.

Em relação à abrangência territorial e área de ocorrência do bem, a pesquisa indicou seus limites geográficos mais expressivos e notórios na “área interiorana, o chamado Centro-Oeste Paulista, com destaque para Pirapora, Santana de Parnaíba, Campinas, Vinhedo, Piracicaba, Itu e Quadra, porém, com a presença de núcleos localizados na capital e na Grande São Paulo” (Idem, p. 77). O Samba de Bumbo teve sua origem e desenvolvimento nas fazendas de café do interior paulista no século XIX, sendo introduzido na capital paulistana na passagem do século XIX para o século XX, período em que sucedeu um forte movimento migratório de ex-escravos, vindos do interior, para a cidade de São Paulo em busca

de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida mais dignas. Sua distribuição territorial, sobretudo na região centro-oeste, se prende à expansão da lavoura cafeeira em território paulista, partindo do Vale do Paraíba em direção às principais bacias hidrográficas da região - rios Tietê, Piracicaba, Itapetininga, etc. Com efeito, no decurso da aplicação do INRC, constatou-se que

“[...] os grupos de Samba de Bumbo, Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira, apontados como continuadores da tradição paulista do samba, estão ligados territorialmente à uma história socioeconômica do estado de São Paulo que é a expansão da cafeicultura no território paulista, vinda do Vale do Paraíba e seguindo pelas terras férteis dos rios Tietê, Piracicaba e Itapetininga, momento em que o café se tornou o principal produto exportado pelo país e cuja força da produção, agrícola e proto-industrial, estava ainda baseada na escravização de povos africanos. Foi também neste território do café paulista que se engendrou, nas últimas décadas do século XIX, a abolição da escravidão, a partir da luta e enfrentamento dos povos escravizados às condições que lhes eram impostas” (Idem, p. 78).

Por meio do levantamento e sobreposição de mapas de épocas diversas que indicam a expansão da lavoura cafeeira no estado de São Paulo e dos municípios onde atualmente se encontram grupos de samba, foi possível aferir que “os sambadores estão ligados a outras práticas culturais afro-paulistas, conexão que se faz pela ancestralidade bantu que povoou este solo brasileiro, que construiu as fazendas de café, que plantou e colheu, que costurou e cozinhou, que fez suas preces e suas festas” (Idem, p. 83). Para além do território do samba, é possível, portanto, evidenciar um território Bantu-Paulista, que compartilha de uma série de manifestações culturais associadas a grupos afro-brasileiros e que mereceria, em outro momento, uma investigação mais ampla e aprofundada.

A prática do samba nas localidades destacadas pela pesquisa^[5] se manifesta em dois espaços privilegiados: de um lado, o samba é, antes de tudo, “uma ‘prática de terreiro’, uma manifestação familiar umbilical e agregadora, feita no quintal de casa. Uma prática que remete ao terreiro do café, ao quintal de terra batida, ao tempo da natureza”; de outro, “há uma esfera pública do samba, uma vez que os grupos estão inseridos numa vizinhança, numa cidade e, além disso, se conectam regionalmente numa relação de irmandade afro-bantu-paulista com outros agrupamentos do Samba, Caiumba, Jongo, Congado, Folia de Reis. São relações multifacetadas e que se dão em um território descontínuo, conectadas pelas práticas culturais e pelos referenciais simbólicos, como a ideia de ancestralidade, mas também pelos elementos próprios do fazer musical” (Idem, p. 109).

Dentre esses referenciais, um elemento que relaciona a ancestralidade e os territórios onde a manifestação tem lugar, também documentado no Dossiê, é a questão da religiosidade. Sempre citada pelos sambadores e sambadoras, a louvação a São Benedito, Nossa Senhora e outras referências do sagrado, inseridas nas práticas de devoção do catolicismo popular e da umbanda, permanece como um elemento central dessa expressão cultural que é o Samba de Bumbo Paulista. Seja como elemento constitutivo da identidade acionada pelos sambadores e sambadoras, seja como elemento estético da manifestação, a religiosidade está presente nos pontos cantados, no calendário de festividades dedicadas aos santos que marcam o encontro e interação dos grupos de diversas localidades e nas relações de sociabilidade entre os participantes.

Inspirado no INRC do Congado Paulista e com vistas a evidenciar a circulação e contato entre os grupos situados nas diferentes localidades identificadas, o Dossiê faz uso da noção de “redes de visitaço”, que engloba todos os grupos inventariados e assenta as práticas do samba em um território físico e simbólico. Para defini-las, foram utilizadas tanto informações bibliográficas e questionários, quanto entrevistas. São cinco as redes de visitaço definidas pela pesquisa: **1)** a rede histórica, que compreende as Localidades 1. Pirapora do Bom Jesus e 2. Cururuquara e remonta ao ano de 1724, “quando do encontro da imagem do Senhor bom Jesus nas águas do rio Tietê”. Dela participam os Samba de Bumbo Nestão Estevam (Campinas); Samba de Dona Aurora (Vinhedo); Samba de Bumbo de Itu (Itu); Samba de Roda de Pirapora (Pirapora) e Samba do Cururuquara (Santana de Parnaíba); **2)** a rede Trindade, que tem início em São Paulo em meados da década de 1970, e se conecta ao circuito universitário e instituições parceiras como o Sesc e o Sesi. Dela participa o Teatro Popular Solano Trindade e Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues; **3)** a rede pós Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT), que envolve as sete localidades do samba e tem início

no final da década de 1980, a partir das atividades promovidas pela Associação Cachoeira!; **4)** a rede Carnaval, envolvendo a Localidade 4 e com especial atividade durante o período do Carnaval em Santana de Parnaíba e na capital; **5)** a rede virtual, que congrega as Localidades 1. Pirapora de Bom Jesus; 2. Cururuquara; 3. Trindade; 4. Carnaval; 5. Mauá; 6. Piracicaba e que se intensificou no contexto da pandemia. De grande centralidade para a manutenção do bem cultural, tais redes são responsáveis pela criação de espaços em que "os códigos linguísticos, musicais, rituais são trocados, expandidos, esquecidos, lembrados e reformulados" (Idem, p. 114).

Sob a rubrica geral de **Samba de Bumbo Paulista**, se destacam três modalidades principais, que se distinguem seja em função de particularidades performático-musicais, seja pela particularidade dos festejos e seus espaços de realização específicos e seja, por fim, pelas conexões históricas relacionados com o bem cultural de cada uma das Localidades delineadas. A nosso pedido, a equipe de pesquisa providenciou uma síntese de cada uma das modalidades, a fim de tornar mais evidente suas principais características. É o que se pode ver nos parágrafos e na tabela abaixo:

3.1- Samba de Bumbo

A partir da pesquisa realizada para elaboração deste Dossiê, constatou-se que a modalidade de samba paulista denominada Samba de Bumbo tem como instrumento principal o bumbo. Seu som grave conduz os demais instrumentos, o movimento dos pés, o rodar das saias e a dança. O Bumbo, pela sua centralidade musical e espiritual, possui um nome de batismo, como Azulão, Caramuru, Salomão, Sete-Léguas, entre outros.

São dois os principais movimentos da coreografia do Samba de Bumbo: o “vai e vem”, em que as mulheres se aproximam do bumbeiro e dos outros instrumentos se deslocando e sambando para frente e para trás; a dança em roda, em que o grupo faz um giro circular dançando e depois retorna para o movimento de “vai e vem”, descrito anteriormente.

Os versos do Samba de Bumbo são chamados de “ponto”. Um sambador inicia o ponto e os demais repetem até ser fixado pelo grupo. Quando todos já estão prontos para cantar juntos inicia-se o toque do bumbo e seguem-no os demais instrumentos. Para finalizar a cantoria e a dança, a mesma pessoa que iniciou o ponto diz “Salve o ponto!”, sendo repetido pelos demais. Inicia-se outro ponto e novamente a dança. Os pontos são normalmente quadras (4 versos) ou dísticos (2 versos).

Dois dos grupos identificados na pesquisa, o Samba de Roda de Pirapora, do município de Pirapora do Bom Jesus, e o Samba de Roda de D. Aurora, de Vinhedo, apesar de possuírem em seus nomes o termo “Roda”, são compreendidos dentro da modalidade Samba de Bumbo. São dois os motivos para esta classificação: 1) enquadram-se na modalidade conforme as características identificadas; 2) não se enquadram na modalidade Samba de Roda tal como definida por Maria Amália Corrêa Giffoni e outros pesquisadores de meados do século XX.

3.2- O Samba-Lenço/Samba de Lenço

Foram identificados dois grupos de tradição familiar de Samba de Lenço, são estes o Samba Lenço de Mauá e o Samba de Lenço de Piracicaba Mestre Antônio Carlos Ferraz. Além deles, identificou-se a manifestação da modalidade Samba de Lenço Rural Paulista nos dois grupos de projeção estética do folclore fomentados por Raquel Trindade, um em Embu das Artes, o Teatro Popular Solano Trindade, e outro em Campinas, o Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues.

Verificou-se semelhanças e diferenças entre as manifestações do Samba de Lenço e Samba de Bumbo. As duas modalidades têm o tambor grave, chamado de bumbo, zabumba ou caixa, como instrumento principal. No Samba de Lenço, contudo, há a presença fundamental do lenço na composição coreográfica. Em Mauá, o lenço é segurado pelas mulheres e cada uma delas usa-o conforme sua intuição. Os homens do grupo costumam utilizar chapéus e tiram as mulheres para dançar. A dança então é feita em pares. Já no grupo de Piracicaba o lenço é carregado por cada um dos integrantes, que os usa para sinalizar seu parceiro na dança. Tanto num grupo como no outro os dançadores se organizam em

DIÁRIO OFICIAL

linhas, ficando a linha dos homens em frente à linha das mulheres. Quando o bumbo ou a caixa começam a tocar, a linha dos homens vai até as mulheres e tira-as para dançar. No caso de Mauá, as linhas se desfazem e os pares dançam espalhados no salão, já no grupo de Piracicaba a dança segue num “vai e vem” das fileiras até que a moda acabe e comece outra. No caso dos grupos ligados à família Trindade são formadas filas indianas de homens e mulheres, uma ao lado da outra. Os dançadores dançam um atrás do outro e vão fazendo evoluções e trocando de posição nas fileiras.

Nos dois grupos de tradição familiar identificados os versos são chamados de “modas”. Já nos dois grupos ligados à família Trindade os versos são chamados de “pontos”. As modas são mais longas, ou seja, maiores que os pontos do Samba de Bumbo. Neste caso também não se verificou o ensaio inicial proposto pelo cantador até que os integrantes do grupo repitam com fluidez a “deixa do samba”. Tanto o Samba Lenço de Mauá quanto o Samba de Lenço de Piracicaba cantam modas de autoria de pessoas do grupo, não reproduzindo os chamados “sambas tradicionais”, que são quadras ou dísticos cantados por diversos grupos do Samba de Bumbo.

3.3- O Samba Caipira

O Samba Caipira foi identificado no município de Quadra. Trata-se de uma manifestação musical feita com instrumentos percussivos, por isso chamada de samba. O Samba Caipira Filhos de Quadra é um grupo de baile, ou seja, de tocadores e cantores, quem dança é o público que assiste e participa. A dança é feita em pares, como um baile, sem lenço e sem a interação com os instrumentos, o que difere das demais modalidades.

As modas do Samba Caipira Filhos de Quadra lembram as cantorias das rodas de viola caipira e a marcação é parecida com uma marcha, mais lenta que o Samba de Bumbo ou que o Samba de Lenço. São modas longas, narrativas de fatos exemplares e do cotidiano da roça, da vida rural e interiorana. Apenas os membros do grupo cantam, não sendo os cantadores repetidos pelos dançadores.

Nesta modalidade não se usa o bumbo. O instrumental é composto por uma zabumba, uma caixa, reco-reco, pandeiro e pandeirão.

É característica comum a todas as modalidades identificadas a importância e sacralidade do tambor maior, que também é o instrumento solista. Ele pode ser tanto um bumbo como uma zabumba ou caixa. No caso do Samba Caipira, o instrumento solista é chamado de Sambão, que é um pandeiro “exagerado de grande”. Em todas as modalidades de Samba Paulista há ausência de umbigada. Por fim, todas as modalidades do Samba Paulista são oriundas da ruralidade.

Cidade	Grupo	Manifestação praticada	Dança	Versos	Adereços
1. Pirapora do Bom Jesus	1. Samba de Roda de Pirapora	Samba de Bumbo	“Vai e vem” e roda	Ponto	-
	2. Samba de Bumbo Rural Vovô da Serra do Japi	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
2. Santana de Parnaíba	1. Samba do Cururuquara - Grupo 13 de Maio	Samba de Bumbo	“Vai e vem” e roda	Ponto	-
	2. Grito da Noite	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-

	3. Galo Preto	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	4. Piragalo	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	5. Votubumbá	-	-	-	-
	6. Samba do Pé Vermêio	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo, "Vai e vem"	Ponto	-
	7. Samba de Bumbo de Dandara	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo, "Vai e vem"	Ponto	-
	8. Bloco Abayomi	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	9. Berro da Noite do Sexo Forte	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	10. Galo Garnisé	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	11. Esquentá do Sambão	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
	12. Briga de Galo	Samba de Bumbo (Carnaval)	Cortejo	Ponto	-
3. São Paulo	1. Kolombolo Diá Piratininga	Samba de Bumbo	Cortejo, "Vai e vem" e roda	Ponto	-
	2. Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui	-	-	-	-
	3. Cordão Sucatas Ambulantes	Samba de Bumbo	Cortejo, "Vai e vem" e roda	Ponto	-
	4. Ingoma Paulista	-	-	-	-
4. Quadra	1. Samba Caipira Filhos de Quadra	Samba Caipira	Baile	Moda	-
5. Vinhedo		 Samba de Bumbo	"Vai e vem" e roda	Ponto	-

	1. Samba de Roda de D. Aurora				
6. Mauá	1. Samba Lenço de Mauá	Samba Lenço	Linhas; dança em pares e baile	Moda	Lenço
7. Piracicaba	1. Samba de Lenço de Piracicaba Mestre Antônio Carlos Ferraz	Samba de Lenço	Linhas; dança em pares	Moda	Lenço
8. Campinas	1. Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues	Bumba Meu Boi, Baião, Ciranda, Samba de Roda, Samba-Lenço Rural Paulista, Jongo (Mineiro e Fluminense), Maracatu e Samba de Bumbo Campineiro	Samba de Bumbo: "Vai e vem" e roda Samba-Lenço Rural Paulista: fileiras	Ponto	- Lenço
	2. Samba de Bumbo Nestão Estevam	Samba de Bumbo	"Vai e vem" e roda	Ponto	-
	3. Movimento Cultural Nhô Arruda	Samba de Bumbo	"Vai e vem" e roda	Ponto	-
9. Embu das Artes	1. Teatro Popular Solano Trindade	Maracatu, Coco, Guerreiro (de Alagoas e Pernambuco), Samba-Lenço Rural Paulista, Cafezal Paulista, Lundu Colonial, Jongo mineiro, Jongo Fluminense, Jongo da serrinha, Ciranda, Bumba meu boi e Toques dos Orixás	Samba-Lenço Rural Paulista: fileiras	Ponto	Lenço
10. Itu	1. Samba de Bumbo de Itu	Samba de Bumbo	Roda (segundo Octávio Ianni)	Ponto	

Uma última questão ser destacada, documentada de forma consistente pela pesquisa que resultou no Dossiê, é a (re)experimentação dessa expressão cultural identificada como Samba de Bumbo Paulista. A (re)experimentação ou (re)tradicionalização da prática cultural por sambadores e sambadoras em locais onde o samba estava "adormecido", a pesquisa de repertórios e de como se tocar o bumbo - a partir da troca e interação entre os(as) detentores(as) -, a referência de trajetórias de vida ligadas ao samba e pelo samba, enfim, são elementos que dão sentido às redes de visitação identificadas pela pesquisa. A retomada desses elementos, que significou a retomada do próprio samba em locais considerados centrais para a história e manutenção dessa expressão cultural - como Pirapora, Santana de Parnaíba, Vinhedo e Campinas -, e influenciou também na formação de novos grupos, é uma questão importante, porque aproxima a experiência dos grupos de samba hoje existentes no estado de São Paulo

e relativiza a distinção entre grupos "tradicionais" e "contemporâneos". Esta é uma questão que impacta diretamente na relação dos(as) detentores(as) com a política de patrimônio e com as ações de salvaguarda posteriores ao Registro, que se pretendem inclusivas ao lidar com as demandas e expectativas de um conjunto diversificado de atores sociais, responsáveis pela transmissão e vivência do Samba de Bumbo Paulista, mas também por sua dinâmica de transformação atual.

4. Medidas de apoio e fomento

O Dossiê conclui com um conjunto de apontamentos sobre as ações de apoio e fomento necessárias para garantir a manutenção e continuidade das condições socioculturais e econômicas relativas ao bem. Para tal, indica como fundamental a atuação sobre os seguintes aspectos mais gerais: a) apoio à transmissão dos saberes e habilidades relacionados ao bem cultural; b) promoção e divulgação do bem cultural; c) valorização de mestres e executantes; d) melhoria das condições de produção, reprodução e circulação; e) organização dos detentores e de atividades comunitárias (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 290).

No diagnóstico apresentado, destacam-se a necessidade de apoio e aporte de recursos das prefeituras municipais para o traslado e a estada de membros de grupos para participar de celebrações e encontros (Idem). Também é ressaltada a importância de realização de atividades de educação patrimonial junto à rede de ensino pública, de modo a dissipar preconceitos étnico-raciais que incidem sobre práticas culturais de origem afro-brasileira. Por fim, salienta-se a importância de se garantir maior autonomia dos grupos frente aos poderes públicos, a fim de assegurar maior visibilidade e estímulo para a realização de eventos e festividades associadas ao bem cultural. Um levantamento importante realizado pela pesquisa, e descrito no Dossiê, é o recurso aos editais de fomento nas áreas de cultura e educação, nos âmbitos estadual e municipal, utilizado por parte dos grupos de sambadores para o desenvolvimento de ações educativas e eventos que concorrem para a visibilidade desses grupos, a articulação entre os detentores do samba e de outras expressões culturais negras e, sobretudo, a superação do racismo e do preconceito que penduram sobre o samba e os sambadores e que impactam na continuidade dessa prática cultural. Dentre as medidas de apoio e fomento, a organização e capacitação dos detentores para concorrer e participar desses editais, bem como o apoio à realização dos próprios editais, são ferramentas importantes no sentido de fortalecer a autonomia dos detentores e a manutenção dessa prática cultural em São Paulo.

Além dos “fatores externos”, o documento também chama a atenção para duas questões “internas” que impactam na transmissão e dinâmica do Samba de Bumbo Paulista. A primeira, de ordem estrutural: o desinteresse dos mais jovens e a presença de conflitos internos que acabam por desmobilizar os grupos. A segunda, de caráter conjuntural: os efeitos da pandemia de Covid-19, os quais impediram apresentações, encontros presenciais etc. Embora as ferramentas digitais tenham sido capazes de minorar tal situação, o isolamento social provocou angústia e tensões dentre os detentores, além de agravar as dificuldades de obtenção de recursos financeiros e oportunidades de apresentação e divulgação dos grupos.

Diante desse diagnóstico mais amplo, a equipe de pesquisa elenca um conjunto de medidas a serem adotadas para a salvaguarda do bem:

- a) Disponibilização de recurso para coleta, pesquisa, catalogação, difusão e manutenção de acervos do Samba Paulista;
- b) Registro fonográfico e transcrição de partituras para, no mínimo, preservação musical;
- c) Programa de circulação dos grupos em instituições públicas locais, como escolas e Casas de Cultura, a fim de difundir a manifestação e criar situações para que a prática seja reconhecida e valorizada;
- d) Recomendação para realização e fomento de encontros dos grupos para fortalecimento das redes de visitação, com foco nos encontros e festas tradicionais, ou seja, realizados desde há muitos anos pelos grupos e famílias do Samba Paulista;

e) Recomendação para fomento às ações de educação patrimonial que preparem os gestores e professores das redes pública e particular de ensino a recepcionar os detentores das culturas populares brasileiras, também denominados grupos folclóricos, quando forem apresentar os teatros e danças populares nas escolas, em todos os níveis de ensino, do infantil ao universitário. Nessas ações de educação patrimonial os grupos detentores devem ser os protagonistas. Ao trabalhar a prática do Samba Rural Paulista com os professores, eles puderam fazer mediações mais interessantes entre sambadores e alunos, promovendo uma visão sem preconceito sobre as práticas culturais afro-brasileiras;

f) Elaboração e produção de material didático (impresso, virtual e audiovisual) para difusão do patrimônio, sendo feito pelos próprios grupos. Distribuição desse material em bibliotecas dos grupos, bem como outros materiais já produzidos pelo IPHAN. Com esses recursos pedagógicos poder-se-á trabalhar nos espaços educacionais formais as questões de educação patrimonial e pertencimento dos indivíduos dentro de um território, valorizando não apenas a manifestação, mas o território em si.

g) Salvaguarda da Festa do 13 de maio conforme a tradição da comunidade livre do Cururuquara, constituída em 1888 e cujos descendentes mantêm a prática.

h) Apoio institucional do Iphan aos espaços semeados por Raquel Trindade em Embu das Artes (Teatro Popular Solano Trindade) e Campinas (Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues).

i) Recomendação para criação do Centro de Memória do Samba de Bumbo Campineiro.

j) Recomendação para lançamento de editais federais que contemplem os grupos da Matriz Paulista do Samba: Samba de Bumbo, Samba-Lenço, Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira.

k) Recomendação para projetos intersetoriais que contemplem a saúde dos anciãos do Samba Paulista, descendentes até 3ª geração dos escravizados alforriados nos últimos anos do século XIX – assistência médica e odontológica.

l) Recomendação para produção de ampla documentação do Samba Caipira Filhos de Quadra, pois este é o grupo de Samba Rural Paulista que se encontra mais fragilizado e com grandes chances de adormecer por falta de herdeiros para dar continuidade ao legado. O trabalho de coleta de depoimentos, registro fotográfico e sonoro, aquisição de instrumentos para compor acervo, registro das modas e elaboração de partituras das músicas deve ser feito o quanto antes para que no futuro algum herdeiro possa acordar esta tradição tendo como base os documentos arquivados. Também para que a memória do Samba Caipira de Quadra fique guardada numa instituição de arquivo e que possa ser pesquisada, acessada por pessoas interessadas, pois ela conta sobre a história da ocupação e formação populacional do estado de São Paulo. Promover atividades de educação patrimonial nas escolas do município para conscientizar as crianças e, por conseguinte, as famílias, acerca do patrimônio imaterial local (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2022, p. 298-299).

Além das ações listadas, o Dossiê esboça as diretrizes de um futuro Plano de Salvaguarda, de modo a subsidiar a atuação institucional do Iphan a médio e longo prazo:

a) Recomendação para tombamento do Complexo São Benedito, no Cururuquara, em Santana de Parnaíba, que inclui a Capela de Santa Cruz, a Capela de São Benedito Maior, as Palmeiras, uma área envoltória para constituição do Largo das Palmeiras, o caminho da Procissão e a Capela Menor de São Benedito.

b) Recomenda-se o apoio institucional do IPHAN quanto ao espaço ocupado desde 1982 pelo Teatro Popular Solano Trindade. O comodato foi realizado por um período de 50 anos. Assim, em 2032 ele se encerrará, necessitando da renovação desta parceria entre poder público local e os descendentes da família Trindade. É fundamental a conquista deste espaço para a realização das atividades formativas e vivências de culturas populares que acontecem ali ao longo destes mais de 50 anos, além de ser um importante espaço de convivência para adolescentes e jovens;

c) Recomenda-se, ainda, a recuperação da casa de Raquel Trindade, uma casa pequena construída de pau-a-pique ao lado esquerdo do teatro. Em dezembro/2021, quando lá estivemos, presenciamos que a casa havia desmoronado. Assim, recomenda-se fortemente a restauração em pau-a-pique da casa de Raquel Trindade e a criação do Museu Casa de Raquel Trindade, com exposição e catalogação de suas obras;

d) Recomendação de tombamento pela municipalidade de Pirapora de Bom Jesus ou pelo CONDEPHAAT do prédio da Casa do Samba, situado à rua José Bonifácio, 226 - Jardim Bom Jesus, Pirapora do Bom Jesus - SP, 06550-000;

e) Em se divulgando no estado o Registro deste Bem e surgindo novos grupos que se reconheçam como detentores desta prática cultural, por não terem sido inventariados e identificados durante a pesquisa realizada entre finais de 2019 e meados de 2022, aguardarão a revisão do Registro que se realizará 10 anos depois. Neste intervalo de tempo o IPHAN deverá averiguar se o pedido é procedente e deferi-lo ou indeferi-lo. (Dossiê, 2022, p. 299-300)[6].

Como se vê, a sustentabilidade do **Samba de Bumbo Paulista** demanda ações e esforços conjugadas dos departamentos de Patrimônio Material e Imaterial, de maneira a garantir não apenas as condições econômicas e socioculturais envolvidas com o bem cultural, mas ainda os suportes e edificações físicas que permitem a sua exibição e reprodução.

5. Conclusão

O pedido de registro do **Samba de Bumbo Paulista** se entronca a um conjunto mais amplo de registros de gêneros performático-musicais associados a população afro-brasileira. Em 1961, o folclorista Édison Carneiro, sob a rubrica Samba de Umbigada, reuniu um conjunto de manifestações culturais que se avizinhavam pela presença de um gesto coreográfico compartilhado: a umbigada. Assim, Tambor de Crioula, Bumbelô, Coco, Samba de Roda, Partido Alto, Samba-Lenço, Batuque Jongo-Caxumbu representariam “danças nacionais”, originadas em África e caracterizadas pela umbigada, rodas ou círculos e pares dançantes[7]. Em certa medida, as políticas patrimoniais levaram adiante, no decurso dos últimos vinte e dois anos, o desafio lançado por Carneiro nas conclusões do volume em apreço: o “recenseamento exaustivo e minucioso do universo do samba [...]. Uma pesquisa destas [a saber, das “conexões íntimas do samba com outros fenômenos sociais e culturais”] não seria apenas útil e oportuna. Através dela poderíamos levantar, não só a história tradicional, com a vida cotidiana das massas populares do Nordeste, do Leste e do Sul, única moldura em que o samba assume toda a sua significação” (Carneiro, 1961, p. 50). Até o momento, já foram registrados pelo Iphan o Tambor de Crioula; o Samba de Roda do Recôncavo Baiano; as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: Partido Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo; Jongo; em processo de registro encontram-se o Coco do Nordeste e os Batuques das Comunidades Quilombolas do Piauí.

Com efeito, o longo processo de registro do **Samba de Bumbo Paulista** levou a uma mobilização social e produção de conhecimento fundamentais sobre aspectos culturalmente relevantes do bem, em especial sua distribuição territorial, principais festejos, variações internas, redes de visitação, grupos em atividade, entre outros.

Desse modo, por ser uma forma de expressão que ocupa um lugar central na sociabilidade festiva, na sensibilidade artística, no sistema de práticas e crenças devocionais, na memória social e na identidade cultural dos grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a sua dinâmica de produção e reprodução;

Por ampliar o repertório de bens registrados e o conhecimento sobre gêneros performático-musicais de origem afro-brasileira, integrando um programa mais amplo de identificação e reconhecimento de manifestações culturais associadas à musicalidade afro-brasileira;

Por ser um gênero performático-musical ligado a processos históricos mais amplos que envolvem as transformações econômicas, socioculturais e urbanísticas pelas quais o estado de São Paulo

vem passando desde meados do século XIX e por manter a unidade de uma comunidade afro-paulista na região Centro-Oeste do estado que mantém suas memórias e histórias ligadas aos seus antepassados, ao período da escravidão e às transformações ocorridas e conquistas realizadas desde então;

E pelo interesse despertado pelo processo de pesquisa e mobilização que envolveu detentores e grupos de uma área territorial significativa e de segmentos populacionais do estado de São Paulo, somos favoráveis à inscrição do **Samba de Bumbo Paulista** no livro de registro das **Formas de Expressão** como Patrimônio Cultural do Brasil.

Rodrigo Ramassote

Técnico em Ciências Sociais

COREG/CGIR/DPI

Evandro Domingues

Técnico em História

Superintendência do IPHAN em São Paulo

Marcos Monteiro Rabelo

Técnico em História

Superintendência do IPHAN em São Paulo

[1] Cf. MANZATTI, Marcelo. *Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia do centro*. 2005. 331f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005. Uma cópia em PDF do estudo consta do presente processo.

[2] O Dossiê informa que no ano de 2011 o sociólogo e pesquisador das práticas culturais afropaulistas, Tadeu Augusto Matheus (T-Kaçula), assinou um pedido formal ao CONDEPHAAT para registro estadual do Samba Rural Paulista, relacionando-o com o Batuque de Umbigada de Piracicaba, o Jongo de Guaratinguetá e o Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus. Em 2017 o CONDEPHAAT registrou o Samba Paulista como Patrimônio Cultural do Estado de São Paulo, conforme a Resolução SC nº, de 27 de outubro de 2017. Lê-se: “Fica registrado como Patrimônio Cultural do Estado de São Paulo o aqui designado Samba Paulista, também identificado como Samba Antigo, Samba Caipira, Samba de Roda, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, Samba de Umbigada, Samba-Lenço, Samba de Bumbo, Samba dos Negros, Samba da Negrada e Samba Rural” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, 2002, p. 16).

[3] Nem toda a pesquisa, contudo, foi realizada de modo virtual. Como o Dossiê informa: “Em 2021, com o advento da vacina contra a Covid-19, o uso e distribuição de máscaras de proteção facial, bem como de álcool em gel, pudemos finalmente realizar entrevistas e encontros presenciais. Ao todo 122 pessoas foram envolvidas nos encontros e pequenas apresentações realizadas ao longo do ano” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 25).

[4] À página 17, informa-se: “Não foi possível, porém, entrevistar/documentar a totalidade dos 25 grupos ativos por falta de disponibilidade de seus representantes no contexto da pandemia. Por este motivo, os grupos Galo Preto, Piragalo, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé e Esquentado do Sambão, de Santana de Parnaíba, Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui, de São Paulo, embora verificadas as suas existências, não foram feitos registros fotográficos ou audiovisuais de apresentações” (Dossiê Matrizes do Samba Paulista, p. 17).

 DIÁRIO OFICIAL

[5] Entendendo o "Território do Samba Paulista" como um "[...] conjunto de segmentos territoriais que [...] compõem um todo indivisível do ponto de vista da vida social do grupo envolvido", a pesquisa identificou sete localidades, assim denominadas: Localidade 1 – Pirapora do Bom Jesus; Localidade 2 – Cururuquara; Localidade 3 – Família Trindade – Localidade 4 – Carnaval; Localidade 5 – Mauá; Localidade 6 – Piracicaba e Localidade 7 – Quadra. Trata-se de áreas segmentadas, agrupadas seguindo critérios temáticos e não continuidades territoriais.

[6] Gostaria apenas de assinalar, aqui, que não é necessário aguardar o momento da revalidação para seguir avançando com a identificação de novos grupos. Tal atividade pode ser realizada a qualquer tempo, como, inclusive, é comum ocorrer. Durante a implementação das ações de apoio e fomento e a montagem do plano de salvaguarda, seguramente novas informações emergirão e já serão incorporadas ao processo de salvaguarda do bem.

[7] Cf. CARNEIRO, Édison. *Samba de Umbigada: tambor de crioula, bambelô, coco, samba de roda, partido alto, samba-lenço, batuque, jongo-caxambu*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.



Documento assinado eletronicamente por **Evandro Domingues, Técnico I**, em 11/04/2023, às 12:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Monteiro Rabelo, Técnico I**, em 11/04/2023, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Martins Ramassote, Técnico I**, em 12/04/2023, às 06:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <http://sei.iphan.gov.br/autenticidade>, informando o código verificador **4320139** e o código CRC **D273B63A**.

Referência: Processo nº 01450.008954/2013-58

SEI nº 4320139

PARECER DA RELATORIA**CONSELHO CONSULTIVO DO PATRIMÔNIO CULTURAL - IPHAN**

ASSUNTO: Registro do **Samba de Bumbo Paulista** no livro de registro das Formas de Expressão como Patrimônio Cultural do Brasil.

REFERÊNCIA: Proc. 01450.008954/2013-58

Apresentação e agradecimentos

Quero pedir a benção aos meus mais velhos, aos mais jovens e em especial á todos os corpos e espíritos praticantes do **Samba de Bumbo Paulista**, também conhecidos por “Samba Paulista ou Matrizes dos Sambas Paulistas”, dos quais fazem parte a família do Samba Antigo, Samba Caipira, Samba de Roda, Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba de Terreiro, **Samba de Umbigada**, **Samba-Lenço**, Samba de Bumbo, Samba dos Negros, Samba da Negrada e Samba Rural, do qual reverencio e invoco aos saudosos *Raquel Trindade e Alceu José Estevam*.

Quero agradecer ao Diretor do Departamento do Patrimônio Imaterial Deyvesson Israel Alves Gusmão e ao Superintendente do Iphan de São Paulo Danilo Nunes por terem me indicado para esta relatoria que muito me honra e me alegra, como ao presidente Sr. Leandro Grass pelo aceite da indicação.

Agradeço aos técnicos da Superintendência do IPHAN São Paulo em nome de Marcos Monteiro Rabelo e Evandro Domingues pela disponibilidade nas conversas informais durante as leituras do processo.

Agradeço também ao Fórum para as Culturas Populares Tradicionais, na pessoa do Sr. Marcelo Manzatti e Pedro Neto. E agradeço às várias instituições participantes na pesquisa, em especial aos responsáveis pelo Dossiê do Samba de Bumbo do Centro de Estudos da Cultura Popular, o CECP, de São José dos Campos, coordenados pelos historiadores Maria Siqueira Santos e Fábio Martins Bueno.

Assim, feito os devidos agradecimentos, sigo minha relatoria a **partir da premissa que o registro do patrimônio imaterial de bens culturais do segmento afro possibilita a valorização e o reconhecimento dessa população, além de atuar no enfrentamento das lutas contra diversas intolerâncias que esses detentores pretos e pretas sofrem devido ao racismo sistêmico existente em nossa sociedade.**

Como disse Vitor Trindade, “é muito importante que se celebrem os conhecimentos do negro, sua cultura e sua contribuição na formação do brasileiro, mesmo o brasileiro que descende de famílias caucasianas ou indígenas, pois a cultura africana foi deveras importante na construção da identidade brasileira, por meio da arquitetura, ourivesaria, medicina, metalurgia e hábitos e práticas de agricultura e pecuária que vieram dos povos africanos”. (Vitor da Trindade, 2019, p. 44).

A Tramitação do Processo

O processo de registro do Samba de Bumbo Paulista aguarda por este momento há 11 anos. Ele se relaciona com o registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano (2004), do Jongo no Sudeste (2005), das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo (2007), do Tambor de Crioula do Maranhão (2007), todos esses inscritos no Livro de Registro das Formas de Expressão, no escopo de ação do DPI que se propôs também a reconhecer como Patrimônio Cultural Brasileiro “[...] as manifestações culturais que possuem raiz na musicalidade afro-brasileira”.

Em 2011, ano em que foi instituída a legislação estadual em São Paulo que trata do patrimônio imaterial, o sociólogo e pesquisador das práticas culturais afro-paulistas, Tadeu Augusto Matheus (T-Kaçula), assinou um pedido formal ao CONDEPHAAT para registro estadual do Samba Rural Paulista, relacionando-o com o “Batuque de Umbigada de Piracicaba, o Jongo de Guaratinguetá e o Samba de Bumbo de Pirapora do Bom Jesus”. O processo estadual de registro, coordenado pelo sociólogo Mário Augusto Medeiros da Silva, então Técnico do Grupo de Estudos de Inventário da Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico – UPPH da Secretaria do Estudo da Cultura, terminou em 2017, quando o então secretário de Cultura do Estado de São Paulo, José Luiz Penna, assinou a Resolução SC nº 55, que dispôs sobre o Registro do “Samba Paulista”.

Em 2013, grupos de Samba de Bumbo, Samba de Lenço, Samba-Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira de São Paulo, representados pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT), sob presidência na época do pesquisador Marcelo Manzatti, entregaram ao IPHAN o pedido de registro do “Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista como Patrimônio Imaterial, sendo citados neste documento 14 grupos em atividade: Samba de Roda e Vovô da Serra do Japi (Pirapora do Bom

Jesus), Samba do Cururuquara, Grito da Noite e Votubumbá (Santana de Parnaíba), Samba de Dona Aurora (Vinhedo), Samba Caipira (Quadra), Samba-Lenço (Mauá), Samba-de-lenço (Piracicaba), Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas), Grupo Sambaqui, Kolombolo Diá Piratininga, Ingoma Paulista (São Paulo) e Teatro Popular Solano Trindade (Embu das Artes), distribuídos em 9 municípios paulistas.

Em 2016, o Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT) apresentou ao técnico do IPHAN, Marcos Rabelo, uma proposta de Sumário para elaboração do Dossiê de Registro, bem como a apresentação e formalização de um Grupo de Trabalho para a pesquisa do Samba de Bumbo ou Samba Rural Paulista.

No ano seguinte, 2017, Maria Cristina Donadelli Pinto, então superintendente do IPHAN São Paulo, enviou um Ofício ao Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais questionando acerca do andamento da pesquisa, para a continuidade do processo em âmbito nacional, porém, a resposta foi a de que a pesquisa não pôde ser realizada devido à falta de recursos.

Em março de 2018, foi enviado para a Superintendência do Iphan São Paulo registro fonográficos de gravações de 8 Grupos de Samba Rural Paulista do Estado de São Paulo como elemento a ser inserido junto ao pedido de registro do Samba de Bumbo Paulista. A realização deste material deu-se pela parceria entre Grupo de Trabalho do Samba Rural Paulista como Patrimônio Imaterial coordenada pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais e o projeto Acervo das Tradições de Henry Durant Machado. O projeto foi financiado pelo Programa de Ação Cultural - PROAC da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que registrou, editou, mixou, masterizou e produziu audiovisuais - in loco - nos territórios de 8 (oito) grupos de Samba de Bumbo: Samba do Cururuquara - Grupo Treze de Maio (Santana de Parnaíba), Grito da Noite (Santana de Parnaíba), Samba Lenço de Mauá, Samba de Roda de Pirapora do Bom Jesus, Samba Caipira os Filhos de Quadra (Quadra), Samba da Dona Aurora (Vinhedo), Samba de Bumbo Rural Vovô da Serra Japí (Pirapora), Samba de Lenço de Piracicaba Mestre Antônio Pires Ferraz.

No correr no ano de 2019, para dar andamento ao dossiê, o IPHAN publicou o Edital de Chamamento Público para selecionar uma Organização da Sociedade Civil e estabelecer com ela um Termo de Colaboração para elaboração de um dossiê bibliográfico, fotográfico e videográfico com a finalidade de “[...] concluir o processo de Registro do bem cultural denominado Samba de Bumbo ou Samba Rural

Paulista". Neste contexto, apresentou-se publicamente o Centro de Estudos da Cultura Popular, o CECP, de São José dos Campos, com um projeto para concorrer ao edital, sendo selecionado e iniciando o trabalho de pesquisa e organização de fontes em dezembro de 2019.

A pesquisa, por sua vez, trouxe à luz outros agrupamentos além dos citados no início do processo de pedido de registro, somando 27 grupos. Verificou-se o adormecimento de dois deles, Votubumbá e Ingoma Paulista. Os agrupamentos que foram identificados a partir da pesquisa e que não constavam no Edital são: Samba de Bumbo de Itu (Itu), Samba de Bumbo Nestão Estevam, Movimento Cultural Nhô Arruda (Campinas), Samba do Pé Vermêio, Samba de Bumbo de Dandara, Bloco Abayomi, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé, Esquenta do Sambão e Briga de Galo/Sufruto (Santana de Parnaíba).

Em janeiro de 2020, o Centro de Estudos da Cultura Popular, definiu sua equipe e iniciou as articulações com IPHAN, sambadores e UNICAMP para iniciar a pesquisa e em fevereiro de 2020 foi feita uma primeira reunião, na sede da Superintendência do IPHAN/SP, para formação da Comissão de Acompanhamento da Pesquisa, composta por representantes de grupos, representante do IPHAN e representante do Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais. Neste encontro estiveram também presentes servidores do CONDEPHAAT/UPPH e do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) da Prefeitura de São Paulo. O objetivo do encontro era formalizar o início da pesquisa para elaboração do Dossiê de Registro do Samba Rural Paulista ou Samba de Bumbo. A pesquisa teria como tempo de duração 12 meses, o Termo de Colaboração entre Centro de Estudos da Cultura Popular e IPHAN estava previsto para se encerrar em dezembro de 2020, porém, necessitou de aditamento de tempo para ser concluído.

O motivo desse atraso foi o contexto mundial em que se deu a pesquisa. Exatamente um mês depois da reunião no IPHAN, em meados de março de 2020, chegava ao Brasil a pandemia da Covid-19.

No contexto da pandemia, a primeira parte da pesquisa de campo foi (virtual) para elaboração do Dossiê. Portanto, soluções virtuais se apresentaram para a coleta de dados e o diálogo com os sambadores, pesquisadores especialistas, poder público, centros de memória e bibliotecas.

Certamente isso modificou, em um primeiro momento, o acesso, a interação, a empatia entre pesquisadores e sambadores. Tratou-se de uma coleta

circunstanciada que, embora empobrecida, pela ausência de contato, teve a oportunidade de informar para além do patrimônio cultural imaterial que estuda, abrangendo um momento histórico paradigmático.

Foram cerca de 40 entrevistas realizadas através da Plataforma Google Meets, a maioria delas com representantes dos grupos de samba envolvidos no processo de Registro do Patrimônio, mas também com pesquisadores do samba. As entrevistas realizadas virtualmente trouxeram muitas desvantagens. Dificuldades técnicas, de recursos, a dinâmica da conversa ficou comprometida, com ruídos, cortes, congelamentos. O contexto mental da coletividade, fragilizado pela pandemia, dificultou ainda mais os encontros para a realização de uma pesquisa baseada na oralidade, empatia e participação.

Em 2021, com o advento da vacina contra a Covid-19, o uso e a distribuição de máscaras de proteção facial, bem como de álcool em gel, passou-se a realizar entrevistas e encontros presenciais. Ao todo 122 pessoas foram envolvidas nos encontros e pequenas apresentações realizadas ao longo do ano.

Entre os meses de março a junho de 2023, a Coordenação de Registro e Validação do Patrimônio Imaterial, CORER, subscreveu o parecer técnico favorável ao encaminhamento do Samba de Bumbo Paulista para o Registro no livro Formas de Expressão.

E os técnicos da Superintendência do IPHAN São Paulo elaboraram um parecer favorável ao Dossiê de Registro do Samba de Bumbo Paulista, exaltando a abrangência das referências utilizadas, territorialidade e a minúcia nas análises e levantamentos históricos.

Em maio de 2023, foi aprovado o processo na Procuradoria Federal do IPHAN pelo jurídico e com os devidos pareceres favoráveis, foi dado o aviso de tramitação no Diário Oficial da União na forma e para os fins do disposto no § 5º do art. 3º do Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, o processo administrativo nº 01450.008954/2013-58, a referida proposta de registro do Samba de Bumbo Paulista, como Patrimônio Cultural do Brasil.

No mês de março deste ano de 2024, chegou o processo de registro do Samba de Bumbo Paulista para a apreciação deste Conselho por meio de minha relatoria da qual todo o texto aqui elaborado e as informações, foram retiradas e elaboradas a partir dos documentos reunidos no processo administrativo **No. 01450.008954/2013-58** e diálogos fluidos em encontros informais e/ou festivos com

alguns sambadores, do qual eu como detentora do Patrimônio Cultural Imaterial do Jongo do Sudeste, sou atuante e participante da rede de detentores, mestras (es) e atuantes das culturas populares e/ou tradicionais de matriz africana.

Objeto do Registro no Livro Formas de Expressão - Samba de Bumbo Paulista

O Samba de Bumbo Paulista constitui uma forma de expressão que articula aspectos musicais, coreográficos e poéticos em torno de agrupamentos de tradição familiar que têm como objetivo o conagraçamento coletivo, a devoção religiosa, o pertencimento e a manutenção de laços de solidariedade e articulação entre os seus praticantes.

A Dança: distinguem-se 3 (três) modalidades principais, que se caracterizam por diferentes formas de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada).

Estas modalidades estão denominadas como: a) Samba de Bumbo, que tem como elemento principal o bumbo e cujos movimentos coreográficos mais significativos são o “vai e vem”, em que as mulheres se aproximam do bumbeiro e dos outros instrumentos se deslocando e sambando para frente e para trás. A dança também pode ser feita em roda, em que o grupo faz um giro circular dançando e depois retorna para o movimento de “vai e vem”, descrito anteriormente. Os versos cantados são chamados de “ponto” e sua emissão ocorre a partir de uma dinâmica entre o sambador e o coro;

b) o Samba-Lenço ou Samba de Lenço, no qual igualmente avulta o bumbo como o instrumento principal, mas no qual há a presença fundamental do lenço empunhado pelas mulheres na composição coreográfica. A dança é organizada em linhas, ficando a linha dos homens em frente à linha das mulheres até o toque inicial, quando a linha dos homens vai até as mulheres e tira-as para dançar. Os versos são chamados de “moda” ou “pontos” ;

c) Samba Caipira, cujos instrumentos percussivos são compostos por uma zabumba, uma caixa, reco-reco, pandeiro e pandeirão. A dança é feita em pares, como um baile, sem lenço e sem a interação com os instrumentos, o que difere das

demais modalidades. As cantorias se assemelham às das rodas de viola caipira e a marcação é parecida com uma marcha, mais lenta. São modas longas, narrativas de fatos exemplares e do cotidiano da roça, da vida rural e interiorana. Apenas os membros do grupo cantam, não sendo os cantadores repetidos.

Os instrumentos utilizados no Samba de Bumbo Paulista são: (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc.) Entretanto, as maneiras de cantar, bem como os santos de devoção dos grupos e as festas que mobilizam as “redes de visitação” identificadas na pesquisa são diferentes entre os grupos.

Breve Histórico do Samba de Bumbo Paulista

Desde a primeira metade do século XX, o “Samba Rural Paulista” tem sido documentado por folcloristas, intelectuais e pesquisadores acadêmicos que se valeram de informações fornecidas por integrantes que a executam.

Batuques e sambas, bem como capoeiras, tiriricas e outras expressões que se deram no Brasil são originárias das populações africanas deslocadas forçosamente para o continente americano durante o período da escravidão. O fluxo migratório externo de escravizados trouxe ao país, até meados do século XIX, milhares de africanos que desembarcaram nos portos brasileiros. Posteriormente, quando a economia brasileira se voltou à produção cafeeira no sudeste brasileiro, a população escravizada foi direcionada internamente para as áreas do café, mais frequentemente para as regiões do Vale do Paraíba (RJ e SP) e Centro-Oeste paulista.

Mais tarde, a decadência cafeeira empurrou muitos africanos e afro-brasileiros alforriados, antigos habitantes das fazendas e vilas no interior do estado, para a nascente metrópole paulista, cujo desenvolvimento urbano e industrial já se anunciava. Aqui, bem como já em África, expressões africanas bantu e nagô miscigenaram-se, em áreas rurais e urbanas, com expressões portuguesas, indígenas e de outras matrizes culturais e produziram singularidades regionais que caracterizam a riqueza e diversidade cultural brasileira.

Ainda de acordo com as informações do Dossiê, o Samba de Bumbo Paulista teve sua origem e desenvolvimento nas fazendas de café do interior paulista no século XIX, sendo introduzido na capital paulistana na passagem do século XIX para o século XX, período em que sucedeu um forte movimento migratório de ex-escravos, vindos do interior, para a cidade de São Paulo em busca de melhores oportunidades de trabalho e condições de vida mais dignas. Sua distribuição territorial, sobretudo na região centro-oeste, se prende à expansão da lavoura cafeeira em território paulista, partindo do Vale do Paraíba em direção às principais bacias hidrográficas da região - rios Tietê, Piracicaba, Itapetininga, etc. Os grupos em atividade no presente se articulam em torno de “redes de visitação”, que os conectam em um território físico e simbólico, assim como as suas histórias e trajetórias de interação.

Os encontros quase sempre envolvem festas ou celebrações, como momentos ritualísticos de acordar e/ou batizar um Bumbo que voltará à atividade, após ser batizado pelos escolhidos para tal celebração.

Nomenclatura do Bem a ser Registrado

Samba Rural Paulista ou Matrizes do Samba Rural Paulista ou Samba de Bumbo?

A nomenclatura do bem, como deve acontecer na maioria dos casos de Registro do Patrimônio Imaterial, é uma questão amplamente discutida, pois ela materializa, em documentos oficiais, em políticas públicas, em planos de salvaguarda, a ação do Estado Brasileiro sobre as práticas culturais.

Embora o texto de Mário de Andrade tenha ganho destaque nos círculos de pesquisadores e sambadores paulistas, Maria Amália Corrêa Giffoni, em livro publicado na década de 1960, fez um amplo estudo sobre danças folclóricas, onde apresentou informações sobre cerca de 30 folguedos e práticas musicais populares no Brasil. Neste livro, a autora definiu três tipos de sambas típicos do estado de São Paulo, a saber: Samba de Lenço, Samba de Roda e Samba Rural Paulista, este último ela “prefere” chamar de “Samba de Bumbo”. Porém, mesmo definindo três modalidades de Samba Paulista, notamos que as separações não são estanques. Mesmo que um grupo toque o bumbo, ele pode ser incluído na modalidade Samba

de Lenço se utilizar o lenço para realizar a dança, ou Samba de Roda se dançar em roda.

O bumbo é o instrumento que se apresenta como um “símbolo ritual” das manifestações paulistas do samba, mesmo o Sambão, de Quadra, a Zabumba, de Mauá, a Caixa, de Piracicaba, pois todos são espécies de bumbos, tambores grandes e graves, feitos com duas peles e cilindro de madeira. Por isso, é fundamental documentar a importância do bumbo como característica não apenas estético-musical, mas também como símbolo presente em todos os grupos atuais da tradição paulista. É o bumbo que determina o início e o final da dança. Este símbolo é observado pela “analogia”, atributo do símbolo, com nomes e personificações, sendo o instrumento a escolher seu tocador.

Salomão, Azulão, Nestão, Estrela Guia, Trovão, Caramuru, 7-légua, Mestre Alceu, Menino Levado, Bonifácio, Cacique são exemplos de nomes de bumbos consagrados pela tradição. Além de batizado e consagrado, o bumbo indica quem é o “dono do samba”, ou seja, o líder do grupo, pois é exatamente a pessoa que o toca que comanda a manifestação.

O bumbo não apenas ocupa um lugar especial no Samba Paulista, ele é sagrado. É o bumbo que conecta as dimensões da vida, ou seja, a corporalidade, a espiritualidade e a ancestralidade.

Sobre o termo Samba Rural, verificou-se a partir das contribuições dos sambadores que não faz sentido usá-lo, já que a morada não é uma unidade produtora. Ou seja, não é da produção rural que sobrevivem economicamente os sambadores nos dias de hoje. Um sambador, hoje, não é um homem do campo; uma sambadora, hoje, não é uma mulher da roça, embora a dimensão rural permaneça neste sambador e nesta sambadora na memória que eles trazem dos seus antepassados, nas letras das músicas que cantam, no jeito de organizarem suas festas.

Matrizes do Samba Paulista: Samba de Bumbo, Samba-Lenço e Samba Caipira. Esta nomenclatura valorizaria as diversas maneiras de dançar (em fileira ou em roda, com ou sem lenço, com ou sem umbigada), os diversos instrumentos utilizados (bumbo, zabumba, pandeirão, caixa etc), as diversas formas de cantar os pontos ou modas, os diversos santos de devoção dos grupos, as diversas festas, as diversas memórias e as diversas territorialidades.

As conversas foram longas entre os detentores e os envolvidos na elaboração do Dossiê, até chegarem na decisão final, ficando evidente durante o processo sobre a importância do bumbo como central nas várias formas de expressar a manifestação. Mais que uma nomenclatura, os sambadores defenderam que o Bumbo está na centralidade, o bumbo simboliza a presença do ancestral no momento da prática, realizando o elo entre o passado e o presente, ele quem conecta as ancestralidades de seus praticantes à manifestação, o bumbo ativa as diversas memórias e é quem consolida o processo de transmissão dos saberes nos territórios paulista em que é praticado como é o que dá identidade entre os seus praticantes.

Deste modo, em reunião realizada em 23 de julho de 2022 na sede da Superintendência do IPHAN em São Paulo, os sambadores presentes, representantes dos grupos e membros da Comissão de Acompanhamento da pesquisa para elaboração deste Dossiê, após acalorado debate sobre o assunto, decidiram, por meio de votação, pautada em argumentos compartilhados a partir das vivências práticas e da territorialidade, que o nome de registro do bem cultural a partir da identificação coletiva entre os seus praticantes, é 'Samba de Bumbo Paulista'.

Territorialidade do Samba de Bumbo Paulista

Se marcarmos no mapa do estado de São Paulo os 122 municípios paulistas que existiam em 1888, segundo Relatório da Comissão Central de Estatística, e se considerarmos que neste ano a força de trabalho da cafeicultura paulista ainda era escravizada, veremos que o Território Bantu-Paulista abrangia um espaço bem mais amplo. Embora não se tenha ações de Registro de práticas culturais de matriz bantu em todos estes municípios, podemos afirmar, num exercício de imaginação histórica, que todos eles eram repletos das manifestações culturais dos seus habitantes. E todos eram habitados pelos povos de África.

Fechando o foco sobre o território contemporâneo do Samba de Bumbo Paulista a fim de criar núcleos explicativos e temáticos para a análise e apresentação do sítio, o Dossiê do samba de Bumbo Paulista, apontou 7 localidades, à qual é importante salientar que esta foi uma maneira de apresentar a pesquisa e entender a história da prática cultural no estado. Não delimita a rede de visitação dos grupos atuais. À propósito, a rede de visitação formada entre os grupos de Samba de Bumbo,

Samba de Lenço, Samba-Lenço, Samba de Roda e Samba Caipira deu uma guinada na primeira década dos anos 2000, a partir da articulação promovida pelo Fórum para as Culturas Populares e Tradicionais (FCPT). Neste momento, grupos que antes não se frequentavam passaram a se encontrar em eventos e projetos coordenados pelos grupos organizados.

Os grupos Votubumbá, de Santana de Parnaíba, e Ingoma Paulista, de São Paulo, não foram inseridos em qualquer Localidade por encontrarem-se 'adormecidos', segundo informações passadas pelos sambadores dos dois municípios que representam outros grupos na Comissão de Acompanhamento.

O grupo Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui também não foi inserido em qualquer Localidade porque a equipe de pesquisa não conseguiu entrevistar seus representantes.

As localidades definidas foram áreas segmentadas, agrupadas seguindo os critérios temáticos e não continuidades territoriais, sendo:

Localidade 1 – Pirapora do Bom Jesus

Trata-se de um centro de confluência de pessoas devotas ao Senhor Bom Jesus e praticantes do Samba de Bumbo. Sua historicidade data de cerca de 300 anos atrás, pois foi neste tempo que a imagem do Senhor Bom Jesus foi encontrada às margens do rio Tietê por bandeirantes que seguiam a trilha do rio em busca do ouro das minas de Araçariguama e, depois, das Minas Gerais. Os textos mais antigos e sistematizados sobre a prática do Samba de Bumbo em Pirapora são aqueles escritos por Mário Wagner Vieira da Cunha e Mário de Andrade em 1937, mas existem relatos que falam de tempos bem anteriores.

Estão englobados nesta Localidade 1 os seguintes grupos: 1) Samba de Roda de Pirapora (Pirapora); 2) Samba de Bumbo Nestão Estevam (Campinas); 3) Samba de Dona Aurora (Vinhedo); 4) Samba de Bumbo de Itu (Itu) e 5) Samba do Cururuquara (Santana de Parnaíba). Embora atualmente não tenham sido localizados grupos antigos de Samba de Bumbo na Capital, sabemos, por meio de textos, relatos e músicas, que grupos de São Paulo participavam da festa em Pirapora, bem como grupos de outras cidades do interior paulista. Além disso, ressaltamos a influência do samba de Pirapora nas primeiras Escolas de Samba surgidas na Capital em meados do século XX. A dissertação de Fernanda Dias, "Na batida do bumbo: um estudo etnográfico do samba na cidade de Pirapora do Bom Jesus-SP", é uma das

fontes de pesquisa sobre o tema, com transcrição de entrevistas realizadas com sambadores, moradores, funcionários da prefeitura e mestres.

Localidade 2 – Cururuquara

Localizado no Distrito de Santana de Parnaíba, o Samba de Cururuquara – Grupo 13 de Maio – tem uma história antiga que se funda nos últimos tempos do período escravista brasileiro e se liga ao momento da abolição da condição de escravizados. Neste contexto, a família de Leandro Manoel de Oliveira recebeu um pedaço de terra que, mais tarde, foi vendido para que se comprasse um sítio no Cururuquara. Desde então, alguns de seus descendentes vivem neste território e rememoram, ano após ano, há mais de 100 anos, a festa do 13 de maio, onde se comemora, ao som do Bumbo, o fim da escravidão no Brasil e a devoção à São Benedito.

Localidade 3 – Família Trindade

Esta localidade temática diz respeito ao trabalho de pesquisa e extensão realizado pela pesquisadora e folclorista Raquel Trindade, bem como por seu precursor, seu pai, Solano Trindade. Inclui o Teatro Popular Solano Trindade, localizado em Embu das Artes, o Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues e o Movimento Cultural Nhô Arruda, os dois últimos localizados em Campinas.

Em 1987, em parceria com a UNICAMP, Raquel iniciou em Campinas um projeto de extensão universitária que, mais tarde, se transformaria no Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues, grupo folclórico performático que, assim como o Teatro Popular Solano Trindade, traz para o “palco” as manifestações da cultura popular. Dali emergiram pesquisas e redescobertas sobre a cultura local que promoveram o reencontro da família de Alceu Estevam com a tradição do Samba de Bumbo, além da nuclearização da família Arruda no Movimento Cultural Nhô Arruda.

O movimento cultural da família Trindade reverberou em várias regiões brasileiras, de Pernambuco ao Rio de Janeiro, de Embu das Artes à Campinas. Desde jovem Solano Trindade esteve à frente de movimentos culturais negros, fortalecendo artistas e poetas afro-brasileiros.

Localidade 4 – Carnaval

Haydée Nascimento, folclorista paulistana que esteve em Santana de Parnaíba em 1977 para documentar o Carnaval da cidade e escreveu, logo em seguida, o livro “Aspectos folclóricos do Carnaval de Santana de Parnaíba”, onde relata sua pesquisa de campo e apresenta os dados coletados nas entrevistas. Este texto é uma baliza importante para o estudo do Samba de Bumbo no Carnaval parnaibano. Grupos de Samba de Bumbo elencados nesta localidade se apresentam no carnaval e marcam a tradicionalidade das folias de rua e dos bonecos.

Aqui incluem-se os seguintes agrupamentos: 1) Samba de Bumbo Rural Vovô da Serra do Japi (Pirapora/Santana de Parnaíba); 2) Grito da Noite (Santana de Parnaíba); 3) Galo Preto (Santana de Parnaíba); 4) Piragalo (Santana de Parnaíba); 5) Samba do Pé Vermelho (Santana de Parnaíba); 6) Samba de Bumbo de Dandara (Santana de Parnaíba); 7) Bloco Abayomi (Santana de Parnaíba); 8) Berro da Noite do Sexo Forte (Santana de Parnaíba); 9) Galo Garnisé (Santana de Parnaíba); 10) Esquentado do Sambão (Santana de Parnaíba); 11) Briga de Galo (Santana de Parnaíba). Dois grupos da Capital também constam nesta Localidade, são eles: 12) Kolombolo Diá Piratininga (São Paulo); 13) Cordão Sucatas Ambulantes (São Paulo).

Localidade 5 – Mauá

O Samba-Lenço de Mauá tem sua referência histórica na região da Vila Santa Maria, na capital paulista e acontecia em algumas festas nos terrenos de alguns integrantes do grupo na Vila Palmeira, Freguesia do Ó. Porém, na década de 1950, os fundadores do grupo, d. Sebastiana, a família de João da Rocha e Isaura de Assis Rocha, migraram para Mauá, onde puderam comprar um terreno. O grupo participa do Festival de Folclore de Olímpia desde sua primeira edição e também da Festa dos Homens Pretos da Penha, em São Paulo, dentre outras apresentações que realizaram.

Localidade 6 – Piracicaba

Esta localidade faz referência ao Samba de Lenço de Piracicaba, Mestre Antônio Carlos Ferraz. Embora enquanto localidade do Samba Paulista o grupo de Piracicaba esteja isolado na Localidade 6, seus membros fazem conexões com a Caiumba (Batuque de Umbigada), Maracatu, Capoeira, dentre outras práticas bantu-paulistas. Para o estudo desta localidade foi importante o trabalho de

pesquisa, escrita e transmissão de conhecimento e prática de Antonio Filogenio de Paula Júnior, de Piracicaba, batuqueiro, doutor em Filosofia da Educação, pesquisador das práticas culturais de matriz africana e programador cultural na Biblioteca da cidade.

Localidade 7 – Quadra

Esta localidade isolada é composta pelo grupo Samba Caipira Filhos de Quadra. Trata-se de uma localidade mais afastada do centro irradiador da produção do café do século XIX, porém um ponto estratégico na geografia do estado. Localizado entre o rio Tietê e o rio 110 Itapetininga onde, até o século XIX, se marcava a fronteira entre o espaço colonizado e a terra indígena, e para onde, no século XX, foram direcionados os imigrantes italianos chegados no Brasil para trabalhar nas plantações de café, num movimento de substituição de mão de obra pós-abolição. Interessante que nas características do Samba Caipira nota-se a inserção do elemento italiano nas fazendas de café e a convivência cultural desses imigrantes com os antigos trabalhadores das fazendas, detentores das práticas bantu-paulistas.

Salvaguarda do Samba de Bumbo Paulista

O Plano de Salvaguarda a ser elaborado, deverá considerar as contribuições elencadas no Dossiê do Samba de Bumbo Paulista, bem como as especificidades dos grupos em seus territórios de atuação.

É sabido que cada lugar e grupo tem suas marcas e desafios próprios oriundos de seus diferentes modos de articulação e/ou espaços de atuação, em suas comunidades e cidades. Além disso, o reencontro com a prática das comunidades adormecidas, assim como a formação de novos grupos e comunidades a partir de conexões familiares e afetivas pré-existentes, também integram o processo de constituição do samba e da comunidade ampliada de sambadores.

Desse modo, o instrumento da salvaguarda e sua capacidade de envolver outros atores para além dos detentores e do IPHAN é demasiadamente fundamental e estratégico para o fortalecimento, a difusão, o fomento e a parceria em espaços dos quais os detentores dificilmente acessam sozinhos.

A exemplo desse desafio, apontado pelo Dossiê do Samba de Bumbo Paulista e falas com os praticantes, temos: a falta de reconhecimento e de apoio das prefeituras municipais, a falta de recursos para o transporte e estadia, as dificuldades em acessar, escrever e aprovar editais públicos, a falta de estímulo para a manutenção dos jovens na comunidade, a dificuldade de participação em celebrações e encontros de outras localidades, etc. Além disso, ainda há o desafio de enfrentar as intolerâncias religiosas que as manifestações negras sofrem permanentemente.

Destaco também a importância do calendário de Festas de Santos, que desempenha um papel significativo como ponto comum nas trajetórias de grupos e comunidades. Ele atua como um fator de coesão e ampliação das redes dos sambas paulistas, fortalecendo a manutenção e a conexão ao longo do tempo. Assim, as festas são centrais para que os encontros aconteçam e chegar até estas festas se torna fundamental aos sambadores.

Por isso mesmo, uma ação de salvaguarda fundamental é apoiar as realização dessas festas, viabilizando o encontro entre as diferentes comunidades.

Parecer

Eu era menino, Mamãe disse: vamos embora , Você vai ser batizado,
 No samba de Pirapora
 Mamãe fez uma promessa, Para me vestir de anjo, Me vestiu de azul-celeste
 Na cabeça um arranjo
 Ouviu-se a voz do festeiro, No meio da multidão, Menino preto não sai
 Aqui nessa procissão
 Mamãe, mulher decidida, Ao santo pediu pediu perdão, Jogou minha asa fora
 Me levou pro barracão
 Lá no barraco, Tudo era alegria, Nego batia na zabumba, E o boi gemia
 Iniciado o neguinho, Num batuque de terreiro, Samba de Piracicaba
 Tietê e campineiro,
 Os bambas da Paulicéia, Não consigo esquecer, Fredericão na zabumba
 Fazia a terra tremer

Cresci na roda de bamba, No meio da alegria, Eunice puxava o ponto
 Dona Olímpia respondia
 Sinhá caía na roda, Gastando a sua sandália, E a poeira levantava
 Com o vento das sete saias
 Lá no terreiro, Tudo era alegria, Nego batia na zabumba
 E o boi gemia
 Lá no terreiro, Tudo era alegria, Nego batia na zabumba
 E o boi gemia.

(Geraldo Filme - Samba de Pirapora, 1980)

Pelo o que foi narrado nas páginas anteriores, verifica-se que a prática do Samba de Bumbo Paulista contribui como um guardador e transmissor de memórias e história, dando orgulho aos seus praticantes pelo legado deixado por seus antepassados. Registrar o Samba Paulista como Patrimônio Imaterial Brasileiro é celebrar a cultura afro-brasileira que reconhece, para além de uma tradição festiva paulista, a importância dos saberes vinculados a esses corpos pretos e pretas no estado de São Paulo.

O Dossiê do samba de Bumbo e os documentos que subsidiaram as minhas análises, alcançaram ao final 27 (vinte e sete) grupos em atividade, além de 2 (dois) outros adormecidos. São eles: Samba de Roda de Pirapora e Vovô da Serra do Japi (Pirapora do Bom Jesus), Samba do Cururuquara – Grupo 13 de Maio, Grito da Noite, Galo Preto, Piragalo, Samba de Bumbo Votubumbá, (Santana de Parnaíba), Samba de Dona Aurora (Vinhedo), Samba Caipira Filhos de Quadra (Quadra), Samba-Lenço (Mauá), Samba de Lenço Mestre Antônio Carlos Ferraz (Piracicaba), Grupo de Teatro e Danças Populares Urucungos, Puítas e Quijengues (Campinas), Comunidade Cultural Quilombo Sambaqui, Kolombolo Diá Piratininga, Ingoma Paulista, Sucatas Ambulantes (São Paulo) e Teatro Popular Solano Trindade (Embu das Artes); Samba de Bumbo de Itu (Itu), Samba de Bumbo Nestão Estevam, Movimento Cultural Nhô Arruda (Campinas), Samba do Pé Vermêio, Samba de Bumbo de Dandara, Bloco Abayomi, Berro da Noite do Sexo Forte, Galo Garnisé, Esquentado do Sambão e Briga de Galo/Sufruto (Santana de Parnaíba); Votubumbá e Ingoma Paulista (adormecidos).

Segundo o Dossiê do Samba de Bumbo Paulista, houve destaque em saber que (...) a prática do samba é, antes de tudo, uma 'prática de terreiro', uma manifestação familiar umbilical e agregadora, feita no quintal de casa. Uma prática que remete ao terreiro do café, ao quintal de terra batida, ao tempo da natureza. Todavia há uma esfera pública do samba, uma vez que os grupos estão inseridos numa vizinhança, numa cidade e, além disso, se conectam regionalmente numa relação de irmandade afro-bantu-paulista com outros agrupamentos do Samba, Caiumba, Jongo, Congado, Folia de Reis. São relações multifacetadas e que se dão em um território descontínuo, conectadas pelas práticas culturais e pelos referenciais simbólicos, como a ideia de ancestralidade, mas também pelos elementos próprios do fazer musical. (Dossiê do Samba de Bumbo Paulista, p.112, 2022).

O Samba de Bumbo Paulista tem grande pertinência e relevância dos significados e valores, além de contribuição para a sociabilidade festiva, sensibilidade artística, envolvendo um sistema de práticas, crenças devocionais, memória social e reitera a identidade cultural dos grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a sua dinâmica de produção e reprodução. Tem conexão com processos históricos mais amplos que envolvem as transformações econômicas, socioculturais e urbanísticas pelas quais o estado de São Paulo vem passando desde meados do século XIX. O Samba de Bumbo Paulista é um dos pilares para garantir a unidade de várias comunidades afro-paulista na região Centro-Oeste do estado que mantém suas memórias e histórias ligadas aos seus antepassados, ao período da escravidão e às transformações ocorridas e conquistas realizadas desde então, dito isso e frente a relevância desse importante momento histórico para todos os grupos, técnicos e pesquisadores envolvidos, **manifesto-me plenamente favorável ao registro do Samba de Bumbo Paulista** pelo IPHAN, no Livro das Formas de Expressão, com abrangência nacional.

Campinas, 22 de abril de 2022.

Alessandra Ribeiro Martins

Doutora em Urbanismo, Historiadora - PUC Campinas/SP.

Detentora, Mestra e Liderança da Comunidade Jongo Dito Ribeiro.



**UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**BATUQUE DE UMBIGADA:
MEMÓRIA E PRÁXIS DE RESITÊNCIA**

GLORIA BONILHA CAVAGGIONI

**PIRACICABA, SP
(2018)**

 **DIÁRIO OFICIAL**

BATUQUE DE UMBIGADA: MEMÓRIA E PRÁXIS DE RESITÊNCIA

GLORIA BONILHA CAVAGGIONI

ORIENTADOR: PROF. DR. ALLAN DA SILVA COELHO

**Dissertação apresentada à Banca
Examinadora do Programa de Pós-
Graduação em Educação da UNIMEP
como exigência parcial para
obtenção do título de Mestre em
Educação**

**PIRACICABA, SP
(2018)**



DIÁRIO OFICIAL

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Allan da Silva Coelho

Prof^a Dr^a Claudete de Sousa Nogueira

Prof. Dr. Thiago Borges de Aguiar



Dedico esse trabalho à minha avó, Alba (*in memoriam*), à minha mãe, Myrian (*in memoriam*), às minhas filhas Juliana e Flora: testemunhos da força e da doçura femininas. A Wanderley Garcia, companheiro de aventuras, sabores e descobertas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Allan da Silva Coelho, pela confiança, comprometimento e seriedade. Muito além de me guiar, instigar ou questionar minhas ideias ele mostrou o que é ser coerente com suas convicções.

Ao professor Bruno Pucci, por me acompanhar na defesa desse texto, sempre competente, acolhedor e afetuoso.

Aos professores Claudete de Souza Nogueira e Thiago Borges de Aguiar, pelo cuidado e dedicação que resultaram em importante colaboração na construção do trabalho.

Aos professores deste programa com quem tive o privilégio de estudar, que me apresentaram universos diversos e mostraram que educação, poesia, arte, revolução e sensibilidade podem caminhar juntas.

Ao professor Belarmino César Guimarães da Costa, pela boa vontade e disposição em contribuir desde a concepção desse projeto até sua finalização.

Aos colegas do PPGE, especialmente os do Núcleo de História e Filosofia da Educação, pela convivência alegre, risadas e angústias compartilhadas.

Ao Grupo de Batuque de Umbigada Capivari, Piracicaba e Tietê, por manterem sempre as portas abertas e receberem a todos com alegria e amizade. Um abraço especial para o amigo Antonio Filogenio de Paula Junior. O material por ele disponibilizado foi fundamental para a elaboração desse trabalho, mas nossas conversas, o empenho em dividir comigo um pouco de si, de seu povo e de sua tradição somaram muito ao texto e a mim.

Aos colegas do Sesc Piracicaba, pelo apoio e colaboração. Vocês foram fundamentais para que eu pudesse usufruir desta oportunidade de aprendizagem.

Aos funcionários da Unimep, pela gentileza, carinho e eficiência.

Aos amigos, pelos momentos de descontração. Agradeço de maneira particular à Ana Lúcia Pedreira Cobra Fernandes Lacorte e ao Marcos Ishii Torigo, que desde a infância caminham comigo e em diversos trechos que pareciam intransponíveis tornaram a travessia possível.

Ao meu pai, Irineu Cavaggioni, seu amor ao trabalho, suas infinitas habilidades e capricho são parâmetros para o meu fazer.

Às minhas filhas tão queridas, Juju e Flora e aos meus netinhos Tony e Kai, pela compreensão e incentivo. As meninas talvez não saibam o quanto vale a aposta delas em mim. Obrigada, Flora, por viabilizar minha dedicação exclusiva ao mestrado. Você possibilitou que eu tivesse muito mais prazer e proveito em minhas horas de estudo.

Ao meu parceiro Wanderley Garcia, o responsável pela minha incursão na academia. Sem sua cumplicidade, paciência, amor e entrega esse trabalho não seria possível.

Às pessoas que estiveram na mesma estrada que eu, mesmo que por alguns momentos, mas que me marcaram; às histórias, medos, encontros e ausências vividas, todos eles me trouxeram até aqui.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq - Brasil, pelo apoio na realização desse trabalho.

“Há uma maneira, não obstante, em que eu posso emprestar meu corpo para registrar a dor do outro”.

(Veena Das)

RESUMO

O Batuque de Umbigada, Tambu ou Caiumba, manifestação da cultura popular tradicional de Piracicaba, entendido como processo formativo que recompõe valores em contraste com o padrão hegemônico é o tema desta pesquisa. O Tambu é uma das manifestações culturais de matriz negra que incorporou elementos europeus e indígenas e integra a cultura caipira de Piracicaba. Não pode ser vinculado a uma religião, mas existe um campo de espiritualidade ligado ao universo da cosmovisão africana *bantu* que nele é presente o tempo todo. São objetivos deste estudo: compreender a relevância da transmissão das tradições do Batuque de Umbigada, como processo de educação e formação cultural; abordar as manifestações como um contraponto e resistência aos valores capitalistas e à práxis opressora; analisar e revelar tanto a dimensão transformadora, quanto o caráter reprodutor de ideologias que o Batuque de Umbigada possa conter enquanto reconfiguração de memórias e tradições. A relação entre economia e cultura é fundamental para a compreensão do objeto de estudo em questão. Portanto este trabalho tem como referencial teórico a produção de autores que podem ser considerados marxistas heterodoxos e que promovem o diálogo entre essas duas esferas. Na medida em que reconhece e transmite valores divergentes da ideologia hegemônica em sua tradição, o Batuque de Umbigada pode ser considerado uma forma de práxis que se contrapõe à mercantilização, ao ethos capitalista e que aponta para uma pedagogia da resistência? A partir desta pergunta-chave busca-se compreender o todo do problema sugerido, observando os diversos aspectos e contradições que lhe são inerentes, promovendo a problematização, análise, entendimento e discussão sobre as possibilidades e limites do Batuque de Umbigada na educação. A manifestação é resultado do trabalho de sujeitos históricos, apresenta marcas peculiares do tempo e lugar em que está inserida. Os caminhos a serem trilhados são definidos durante o caminhar dos batuqueiros, e refletem suas angústias, dúvidas, diferenças e ambições. O fazer do Batuque de Umbigada abrange contradições e é condicionado por limites, mas não deixa de ser resistência à opressão.

Palavras-chave: Tradição. Memória. Resistência. Cultura popular tradicional.



ABSTRACT

Batuque de Umbigada, Tambu or Caiumba, a manifestation of the traditional popular culture of Piracicaba, understood as a formative process that recomposes values in contrast with the hegemonic standardization, is the theme of this research. *Tambu* is one of the cultural manifestations from black matrix that incorporated both European and indigenous elements and integrates the countryside culture of Piracicaba. While it cannot be related to religion, there is a field of spirituality linked to the universe of African Bantu worldview that is present all the time in it. The objectives of this study are: to understand the relevance of the transmission of the *Batuque de Umbigada* traditions as a process of education and cultural formation; to approach these manifestations as a counterpoint and resistance to capitalist values and oppressive praxis; to analyze and to reveal mutually the transformative dimension and the reproductive character of ideologies that *Batuque de Umbigada* might contain as a reconfiguration of memories and traditions. The relation between economy and culture is fundamental for the understanding of the object of study in question. Therefore, this paper holds as theoretical reference the work of authors who can be considered heterodox Marxists and who promote the dialogue between these two scopes. Insofar as it recognizes and transmits divergent values from the hegemonic ideology in its tradition, should *Batuque de Umbigada* be considered a form of praxis that is opposed to mercantilization, to the capitalist ethos, and that points to a pedagogy of resistance? From this key question, we seek to comprehend the whole of the problem suggested, observing the various aspects and contradictions inherent in it, promoting problematization, analysis, understandings, and discussions about the possibilities and boundaries of *Batuque de Umbigada* in education. The manifestation is the result of the work of historical characters, presenting peculiar marks of the time and place in which it is introduced. The paths yet to be traced are defined during the walk of those who recreate this tradition, and reflect their anguish, their doubts, their differences and their ambitions. *Batuque de Umbigada* encompasses contradictions and is bounded by limits, but nonetheless resists oppression.

Key-words: Tradition. Memory. Resistance. Traditional popular culture.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 Batuque de Umbigada: herança da diáspora negra.....	19
1.1 O Tambu em Piracicaba.....	28
1.2 Cultura: espaço de reprodução ou transformação?	34
1.2.1 Cultura popular e o saber tradicional.....	38
1.3 A modernidade e a cultura do dinheiro.....	41
1.4 Empobrecimento cultural, práxis do opressor	45
2 Tradição, história e memória: possibilidades e construções.....	52
2.1 Concepções sobre a história.....	55
2.2 Memória e história: construções humanas.....	61
2.3 O batuqueiro como narrador: possibilidade de transformação	65
2.3.1 A voz do batuqueiro como expressão de uma práxis de resistência.....	69
2.3.2 Um pouco dos sujeitos, muito de sua história	77
2.3.3 A perpetuação do antigo na prática do novo	87
2.3.4 O olhar do mais velho.....	94
3 Tambu como processo formativo: Caminhos apontados, contradições e limites.....	99
3.1 Comunidade, tradição e empoderamento.....	99
3.1.1 O batuqueiro, a desumanização e a vocação para “Ser Mais”.....	107
3.1.2 O fazer no Batuque de Umbigada: possibilidade de redenção	110
3.2 Contradições e limites no Tambu	117
3.2.1 Desencontros, contradições e buscas internas	118
3.2.2 A Caiumba sob os holofotes.....	126
Considerações finais.....	139
Referências	143

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se debruça sobre um universo que envolve oralidade, memória, ancestralidade, dança, música e poesia - elementos da cultura afro-brasileira, e tem como foco o Batuque de Umbigada, Tambu, ou Caiumba, manifestação da cultura popular tradicional de Piracicaba. Vindo da cultura *bantu*, foi trazido ao Brasil a partir do século XVI pelos negros escravizados e se mantém vivo em Piracicaba, tendo seus valores recriados com a participação de mestres.

Considerada uma dança lasciva e pecaminosa pela igreja e pelos administradores das fazendas açucareiras, o Tambu é praticado em Piracicaba desde meados do século XVIII, quando a região já era uma importante produtora de cana e açúcar e utilizava a mão de obra escrava nas lavouras e engenhos. Realizado inicialmente nas senzalas, com a abolição da escravatura passa a acontecer nas áreas rurais e periferia da cidade. Hoje os grupos de Batuque de Umbigada são convidados a realizar oficinas, debates e apresentações em espaços públicos e instituições culturais privadas, porém ainda enfrentam o preconceito e a estigmatização.

Ao som ritmado dos instrumentos (tambu, quinjengue, matraca e guaiá), feitos artesanalmente e das modas cantadas, homens e mulheres dançam, organizados em filas separadas. Segundo o pesquisador Antonio Filogenio de Paula Junior (2015b), celebram a fertilidade, o nascimento e a ligação do homem com a vida. O encontro do umbigo de um homem com o de uma mulher (a umbigada) faz parte da coreografia e é o que dá nome à dança, parte de um ritual permeado pela cosmovisão bantu. “São princípios que geram vida, a plenitude da vida, física, espiritual, emocional. O equilíbrio psíquico da comunidade passa por essa organização, em que os campos masculino e feminino são integrados em condição de igualdade, de plenitude de ação” (PAULA JUNIOR, 2015b).

Não há uma vasta bibliografia sobre o Batuque de Umbigada, embora a manifestação já tenha sido citada em obras sobre aspectos da cultura negra, no âmbito da música e da dança, e apareça como objeto de estudo em pesquisas ligadas a instituições educacionais de diversas cidades de São Paulo.

O sociólogo e literato Antonio Cândido (apud BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 180-81) escreveu o artigo *Opinião e classe social em Tietê*, em que aponta os resultados principais e descreve os procedimentos adotados na sua pesquisa realizada em 1943. O autor presenciou um batuque organizado para a observação de um grupo de professores da Universidade de São Paulo - USP realizado em um terreno baldio no centro da

cidade e permaneceu em Tietê durante mais uma semana, conversando e entrevistando pessoas de diversos estratos sociais a respeito de suas impressões sobre o Tambu. Tal apresentação havia criado um reboição no local, um dos municípios mais velhos do estado de São Paulo e com uma sociedade claramente estratificada. Segundo Antonio Cândido, a revolta contra o Batuque de Umbigada na ocasião exteriorizava a ideologia de uma parcela da classe média, polarizada na figura de um padre, que entendia o Tambu como coisa de negro e mulato, pernicioso à moral, aceitável na periferia, porém indigna de espaço no centro da cidade como manifestação cultural. Para o sociólogo esse ponto de vista restritivo revela que o rejeitado não é o ritual em si, mas as possíveis consequências sociais da valorização de uma expressão cultural de um grupo marginalizado.

Os estudos do filósofo Antonio Filogenio de Paula Junior, participante do grupo de Batuque de Umbigada de Piracicaba, são bastante relevantes para a presente pesquisa. Ainda que o foco de sua dissertação de mestrado seja a oralidade e não o Tambu como manifestação cultural, as categorias e interpretações tecidas pelo autor serviram de fundamento teórico para a descrição e contextualização do objeto deste trabalho. Portando mostra-se relevante explicitar, mesmo que superficialmente, o percurso que faz em seus trabalhos. Paula Junior parte da categoria da oralidade, expressa em grande medida como conceito apresentado por Amadou Hampaté Bâ, filósofo e historiador do Mali, e outros referenciais da filosofia africana de origem *bantu* para tecer as reflexões e reconhecer proximidades entre África e Brasil.

O trabalho que mais se aproxima desta pesquisa parece ser o de Claudete de Souza Nogueira (2009), em que a autora busca um resgate da memória familiar e a educação não formal no Batuque de Umbigada. Dentre outras referências utilizadas, destacamos como centrais em seu trabalho os sociólogos Pierre Bourdieu e Stuart Hall. Nogueira analisa o Batuque a partir das categorias: memória familiar, oralidade e experiências educacionais no processo de criação e de transmissão da tradição, reservando espaço para a participação das mulheres.

O Batuque de Umbigada é também citado em diversos trabalhos sobre a cultura afro-brasileira. Entre eles destaca-se o conjunto de obras de Câmara Cascudo, os trabalhos do professor da USP e presidente do grupo Cachuera!, Paulo Dias e os do professor aposentado da Unesp, Alberto Tsuyoshi Ikeda.

Há ainda uma série de trabalhos de pesquisas de menor intensidade, desenvolvidos em cursos de graduação ou em iniciação científica que abordam o Tambu. A questão da dança, do corpo, da música, do espaço geográfico e sua relação com o tempo, aparecem nestes

estudos, desenvolvidos em diversas áreas do conhecimento, como educação física, geografia, ciências sociais e dança, fotografia e turismo.

O foco desta pesquisa é o Batuque de Umbigada realizado atualmente na cidade de Piracicaba, por um grupo que engloba idosos, adultos, jovens e crianças, elemento da cultura caipira que pode revelar no processo de reelaboração de sua tradição um caráter formativo, possibilidade de resistência cultural. Entre o grupo não há consenso em relação aos caminhos a serem seguidos para que a prática não caia no esquecimento.

Recriado em terras brasileiras pelos negros escravizados, o Batuque de Umbigada não era idêntico ao praticado na África. No Brasil, ao longo do tempo, foi fruto da ação de diferentes sujeitos que, buscando caminhos e enfrentando dificuldades peculiares e condizentes com seu tempo e lugar, modificam-se e transformam o Tambu. Hoje os mais velhos mostram-se saudosos do “Batuque de verdade” ou relembram das festas frequentadas por seus avós, enquanto os novos batuqueiros celebram as novidades, tocam, dançam e cantam com as crianças, antes proibidas de participar. É essa expressão cultural realizada com a contribuição de pessoas com diferentes opiniões, idades e formações que interessa ao presente trabalho.

Neste trabalho o termo sujeito é empregado para marcar a diferença entre o humano coisificado, tratado como objeto nas relações de trabalho e de consumo cultural em relação à pessoa com postura ativa, capaz de reflexão e crítica. Nas palavras de Paulo Freire os sujeitos nesta pesquisa são “seres do mundo e com o mundo”, “seres inconclusos e conscientes de sua inconclusão”, que têm sua humanidade roubada “na injustiça, na exploração, na opressão” (FREIRE, 1983, p. 30).

A prática do Batuque de Umbigada está inserida na realidade de parte da população piracicabana, não pertence a uma esfera desligada das demais experiências e desafios por ela enfrentados cotidianamente. As pessoas que praticam ou se interessam pelo Batuque de Umbigada vivem como qualquer outra pessoa dentro do sistema capitalista: produzem e consomem; se preocupam com moradia, transporte, alimentação; lidam com necessidades, desejos e limites em relação aos bens materiais. A ideologia e os valores hegemônicos difundidos na sociedade de que fazem parte exercem influência também sobre eles.

Segundo Fredric Jameson (2001), hoje a economia confere a significação à vida, ditando o padrão de produção dos bens culturais, das relações pessoais, o que deve ser mais ou menos valorizado pela sociedade, o que deve ocupar lugar de destaque e permanecer ou o que deve ser ignorado. Na maneira de ser prescrita pelo capitalismo não há espaço para valores comunitários ou tradições ancestrais, o que interessa é o consumo. É a partir do

potencial ou poder de compra que se estabelece a relevância das pessoas e dos saberes. O indivíduo bem sucedido é aquele que possui alto poder aquisitivo, os saberes necessários são os que conduzem ou possibilitam maior consumo. Neste cenário, os valores difundidos em expressões culturais que prezam a memória e a tradição, como o Batuque de Umbigada, são desconsiderados, o que desperta o interesse dos meios de comunicação e da prática capitalista nessas manifestações é seu lado de espetáculo, capaz de atrair audiência e público. A dança, a música, o visual que faz referência aos saberes tradicionais podem ser explorados em seu caráter estético considerado curioso, diferente, exótico e por isso vendável. Depois de adaptado aos padrões simplificados e vazios, reduzidos a mero divertimento ou mercadoria, serve aos interesses mercantis vigentes.

Admitindo-se esta realidade, a prática do Tambu como expressão e referência para uma comunidade, possibilidade de comunicação e interação contrastantes do padrão hegemônico entre as pessoas e o mundo, pode estar ameaçada pelo modo de viver moderno, que se interessa somente por bens culturais facilmente absorvidos, sem necessidade de reflexão ou crítica.

Aproximar-se dos conhecimentos que permeiam o Batuque de Umbigada, seus valores e rituais oferece a oportunidade de convivência com um universo mais amplo que o do espetáculo de dança e tambores. Pode ser chance de compreender uma prática que serviu como resistência aos negros escravizados contra sua desumanização.

O Tambu não é a única expressão cultural de origem africana com potencial de resistência à opressão. Há outras que não são estudadas nesta pesquisa, entre elas estão as congadas, a capoeira e expressões religiosas, como a umbanda e candomblé. Os negros ao longo de sua história no Brasil, negados como seres humanos, buscaram sua afirmação como sujeitos e o empoderamento de diversas formas. O Batuque de Umbigada pode ser uma delas.

Há mais de cem anos, assim como hoje, o cotidiano de homens e mulheres que se dedicam ao Tambu parece afirmar que a lógica difundida pelos dominantes não é, necessariamente, a única passível de credibilidade. Existe a perspectiva de uma razão diferente da que serve aos interesses mercantis, em que há lugar para o indivíduo como sujeito, para a proximidade entre os humanos, para o respeito à experiência do mais velho, para a valorização do feminino. Formula-se então a pergunta: Na medida que reconhece e reelabora valores divergentes da ideologia hegemônica em sua tradição, o Batuque de Umbigada pode ser uma forma de práxis que se contrapõe à mercantilização, ao ethos capitalista e aponta para uma pedagogia da resistência?

Paulo Freire entende a educação como um processo dialógico, comunicacional, portanto de mão dupla e critica a educação como simples depósito de conhecimento, ou como ele chama, educação bancária. Neste modelo, em que o conhecimento é depositado no indivíduo, sem que ele possa ter uma posição questionadora ou criativa, dita valores distantes da realidade de quem aprende, não convida à reflexão. O indivíduo, nesse processo, é objeto de quem educa, não o sujeito da ação.

Esta educação se dá também por meio da escola, padronizadora não só de conhecimentos e saberes, mas de indivíduos, pois não considera as peculiaridades e os interesses de cada grupo ou comunidade. Muito além disso, esta educação ocorre por meio dos meios de comunicação de massa, que ditam também comportamentos, saberes e querer. “Que o povo então desenvolva o seu espírito crítico para que, ao ler jornais ou ouvir o noticiário das emissoras de rádio, o faça não como mero paciente, como objeto dos ‘comunicados’ que lhes prescrevem, mas como uma consciência que precisa libertar-se” (FREIRE, 1983, p. 139). Os oprimidos, para Freire, têm um comportamento forjado de acordo com os interesses e pautas dos opressores. Assumem compromissos, prioridades, valores simbólicos que não são os de sua classe social, mas de quem os oprime e os convence do que devem ser.

A ideia de similaridade, de padronização que se opõem à criação e à liberdade é refutada por Paulo Freire. O educador brasileiro prega a criação feita por sujeitos livres e critica a ação meramente reprodutora do que já está pronto. Propõe uma educação problematizadora, que proporcione aos indivíduos a formação de uma consciência de quem são e do lugar que ocupam na sociedade. Sobre a Pedagogia do Oprimido, como chama a pedagogia que apresenta, Freire diz:

Aquela que tem que ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que essa pedagogia se fará e refará (FREIRE, 1983, p. 32).

Vista desta maneira, a educação está ligada à formação autêntica do indivíduo, de forma que ele possua autoconsciência e se faça mediador da história. Muito além do conhecimento técnico e científico a formação pode tornar visível a violência do sistema sobre o indivíduo e sobre sua liberdade de agir.

Tensionando esta concepção de Paulo Freire e aplicando-a ao objeto de estudo seria admissível que a dinâmica de reapropriação das tradições populares possam ser consideradas um processo educativo, na medida em que possibilitam que o indivíduo seja visto como

sujeito, com formação cultural, inserido em um grupo social, consciente de suas origens, convidado a questionar e refletir sobre sua realidade e de resistir contra a opressão que sofre.

São objetivos específicos deste estudo: compreender de que maneira a recriação das tradições do Batuque de Umbigada, como processo de educação e formação cultural, permite ao indivíduo experiências que estimulam a autoconsciência e reflexão crítica; abordar as manifestações como um contraponto e resistência à opressão; analisar e revelar tanto a dimensão emancipadora do sujeito, quanto o caráter reprodutor de ideologias que o Batuque de Umbigada possa conter, assim como as contradições nele presentes, os limites e os caminhos por ele apontados como práxis de resistência. Aproximar os saberes populares do âmbito acadêmico e destacar a relevância do Tambu como prática formativa são os objetivos gerais.

A experiência em um grupo recriando uma tradição pode ser vista como uma ação educadora que incentiva a crítica e a reflexão, uma vez que rejeita a fragmentação, a padronização e a perda de sentidos e valoriza a alteridade. O Batuque de Umbigada pode funcionar como elemento libertador para grupos sociais, como contraponto e resistência ao ethos capitalista. Na reelaboração de sua tradição exerce um papel formativo, propondo valores contrários aos naturalizados na sociedade capitalista. Pode ser um espaço para a expressão de ideias, anseios e críticas, permitindo a pronúncia do vencido por meio de suas composições e rituais, em oposição ao pensamento unívoco defendido pela cultura hegemônica.

A história da ciência pode ser traduzida como história dos conhecimentos hegemônicos, porém que não são únicos. Pode existir um pensamento hegemônico, o que não exclui a existência de outras vozes, de diferentes saberes. Uma aproximação entre o conhecimento acadêmico e as manifestações populares pode levar ao enriquecimento da concepção de educação como formação integral, que não menospreza o papel da cultura. Tal proximidade amplia a discussão em torno das questões educacionais, faz caminhar mais adiante a linha do horizonte.

A apropriação de outras formas de conhecimento nas universidades pode ser um contraponto à razão instrumental que atende diretamente às demandas de um ensino tecnicista, produtor de mão de obra semiformada. O ambiente acadêmico carece de um olhar que reconheça a cultura como processo formativo, que considere válidas outras diferentes saberes.

Conhecer o Batuque de Umbigada como processo formativo é, além de uma forma de contribuir para a preservação do patrimônio cultural de Piracicaba, de inseri-lo no

ambiente acadêmico como razão diferente da instrumental, de enriquecimento do conceito de educação quando aliada à cultura, uma forma da autora desta pesquisa saciar o desejo de contar um pouco de suas raízes: a cultura caipira. A simbologia presente nesta manifestação, com suas danças, gestos, ritmos e cores faz parte de sua formação subjetiva.

A tradição do Batuque de Umbigada precisa ser continuamente recriada, para que valores e signos que podem servir como referência para uma comunidade sejam preservados. Reinterpretar conhecimentos de gerações anteriores pode contribuir com a possibilidade de pronúncias diversas e divergentes da univocidade hegemônica difundida, também por meio de pesquisas que relacionem as manifestações da cultura popular tradicional à educação.

O Batuque de Umbigada, pela importância que tem para uma parcela da população de Piracicaba, para a cultura local caipira, para a divulgação de uma história que não faz parte da narrativa oficial, aponta na direção da preservação da diversidade contra a padronização cultural, na construção de uma educação mais abrangente, para uma formação cultural integral.

Esta pesquisa pretende investigar o potencial formativo do Batuque de Umbigada, observando se há base teórica que permita afirmar sua capacidade de resistência cultural como expressão vinda do passado, aproximando-se do tema sob a perspectiva de sua tradição, tanto no que é mantido quanto no que é recriado.

Há nos rituais, costumes e símbolos da tradição do Batuque de Umbigada, conhecimentos recriados a cada nova geração. São parte da essência da manifestação e, por isso mesmo, a perpetuam. Porém, como é uma cultura dinâmica, dialoga com o tempo e o espaço em que existe e assim como neles interfere, é transformada e ressignificada ao longo de sua trajetória.

A relação entre economia e cultura é importante para a compreensão do objeto de estudo em questão. Portanto este trabalho tem como referencial teórico a produção de autores que podem ser considerados marxistas heterodoxos e que promovem o diálogo entre essas duas esferas. A partir de uma pergunta-chave busca-se compreender o todo do problema sugerido, observando os diversos aspectos e contradições que lhe são inerentes. Conceitos desenvolvidos por esses autores permitem a problematização, análise, entendimento e discussão sobre as possibilidades e limites do Batuque de Umbigada na educação.

Delimitado o problema, a primeira parte da pesquisa consiste no levantamento de textos que possam interessar ao tema. Após a seleção do material encontrado, tendo como critérios: autor, gênero literário, conteúdo temático e data da produção, conforme recomenda Antônio Joaquim Severino, é organizada uma bibliografia, “que tem por objetivo a descrição

e a classificação dos livros e documentos similares” (SEVERINO, 2007, p. 134). A fase seguinte é a chamada “exploração das fontes bibliográficas” e compreende uma triagem do material bibliográfico e posterior leitura analítica do conteúdo selecionado, que contribui para o desenvolvimento do raciocínio e elaboração do texto, fornecendo elementos para “reforçar, apoiar ou justificar as ideias pessoais” (SEVERINO, 2007, p.146) da autora.

Na abordagem sobre a cultura popular foram utilizados os conceitos desenvolvidos por Alberto Ikeda, Ecléa Bosi, Darcy Ribeiro, Rosa Nava e Renato Ortiz, Marcos Ayala, Maria Ignez Novais Ayala e Michel de Certeau, que problematizam a concepção de cultura popular e a relacionam com a cultura de massa, o *mass media*, e ação humana. Fredric Jameson, Lucien Goldmann e Nicolau Sevcenko refletem sobre os efeitos da cultura à serviço da economia no contexto da globalização. As concepções de Walter Benjamin sobre a perda da experiência, o empobrecimento e esvaziamento do sentido da cultura para o sujeito, a história e a arte como força transformadora, o conceito de memória, tradição e redenção respaldam a compreensão da sociedade em que o objeto de estudo está inserido, da mesma maneira que os conceitos e análises sobre a construção da narrativa histórica de Carlo Ginzburg e Jacques Le Goff. A indústria cultural foi discutida a partir do pensamento de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Os trabalhos de Paulo Freire fundamentam a abordagem da educação como um processo formativo abrangente e propõem uma pedagogia que se contraponha à ideologia dos opressores.

A pesquisa sobre as publicações acadêmicas relativas ao Batuque de Umbigada, processo que, para Severino (2007), faz parte da heurística (levantamento de documentos), coopera com o conhecimento de abordagens diferentes e possibilitam utilizar recortes relevantes para o trabalho.

A busca por documentos interessantes ao tema da pesquisa abrangeu o exame de produtos jornalísticos e conteúdo de redes sociais. Foram vistas as entrevistas, textos e imagens publicados no site Caempira¹, que aborda a cultura popular tradicional de Piracicaba, o documentário Bendito Batuque (2015), diversos vídeos disponibilizados no You Tube, dentre os quais destacam-se: No repique do Tambu - partes 1, 2 e 3 (2003) e postagens do Facebook, principalmente feitas nas páginas Batuque de Umbigada Capivari Piracicaba Tietê, e na timeline do batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos.

Com esse procedimento levantou-se as origens, as adaptações sofridas, histórias particulares que representam uma narrativa coletiva, as marcas do Batuque de Umbigada em

¹ Caempira é um site desenvolvido como trabalho de conclusão do curso de Jornalismo em 2015 em coautoria desta autora e Cristiano Aparecido Augusto Araújo. Está disponível em <https://caempira.wordpress.com>

Piracicaba. Os relatos e dados a respeito de mestres e participantes de grupos de Batuque de Umbigada, assim como pessoas atuantes no universo cultural de Piracicaba que trabalham na preservação e fomento desta manifestação popular tradicional, divulgados em vídeos, sites e documentários, somaram conhecimento ao estudo. A partir das performances, declarações e composições buscou-se interpretar o modo de ver o mundo das pessoas que fazem o Tambu acontecer, suas crenças, dificuldades, aspirações e vida cotidiana. No material estudado foram analisados o vocabulário, o vestuário, os gestos, entonação de voz e olhares. Procurou-se o não dito explicitamente, o que foi protegido ou guardado, mas que se revela em um riso, uma ironia, uma postura desafiadora ou em um poema.

A pesquisa e análise de entrevistas registradas em conteúdo jornalístico e documentários é relevante para se conhecer o contexto cultural em que o Batuque de Umbigada está inserido, que espaço ocupa neste cenário, como é proposto e visto pela população, quais os desafios encontrados para sua permanência efetiva na comunidade. A pertinência do uso deste material é salientada pelo fato de se encontrar pouco material bibliográfico a respeito do Batuque de Umbigada em Piracicaba.

Esta dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro o Batuque de Umbigada é historicizado e apresentado no contexto de Piracicaba. São desenvolvidos ainda, conceitos importantes para a compreensão da pesquisa e o contraponto entre a práxis do Batuque de Umbigada e elementos que desafiam a continuidade da cultura tradicional.

O segundo capítulo apresenta uma discussão sobre a maneira de se construir a narrativa histórica, a importância da memória neste processo, a transmissão de valores, o caráter formativo e de resistência da prática do Batuque de Umbigada e a contraposição ao ethos capitalista identificada por meio de depoimentos e modas.

No terceiro capítulo são apontadas as possibilidades e limites de aprofundamento na ligação entre o que foi abordado nos capítulos anteriores e a educação, assim como as contradições percebidas na manifestação.

1 BATUQUE DE UMBIGADA: HERANÇA DA DIÁSPORA NEGRA

*“Se queres saber quem sou,
Se queres que te ensine o que sei,
Deixa um pouco de ser o que tu és
E esquece o que sabes”.*

(Tierno Bokar Salif)

Corpos suados reluzem e se contorcem obedecendo ao toque do tambor profano. O compasso incansável do instrumento parece enfeitiçar os negros que, em transe, remexem-se, jogam o corpo de maneira ritmada e lasciva. Seres tomados pela magia, nos olhos o fogo, na boca o riso escancarado, a alma saindo nas palavras que compõem o terrível rito. Uma mistura bamboleante de homens e mulheres que de quando em quando juntam seus umbigos, como que em uma explosão.

Os colonizadores europeus possivelmente descreveriam desta forma o Batuque de Umbigada, Tambu ou Caiumba, uma das manifestações culturais que acontecia nas senzalas quando música e dança eram no Brasil uma das formas de resistência cultural dos negros escravizados. Os pesquisadores André Paula Bueno, Maria Cristina Troncarelli e Paulo Dias contam que, desde o século XVI, cronistas e viajantes brancos usam expressões preconceituosas para descreverem os eventos dos negros utilizando tambores. “Sons monótonos, danças lascivas, ritos bárbaros eram alguns dos qualificativos utilizados por escritores e moralistas” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 79).

A partir do século XVI foram trazidas ao Brasil pelos negros escravizados de origem *bantu* diversas manifestações da cultura africana posteriormente incorporadas à cultura local, entre elas o Batuque de Umbigada. Os africanos trazidos ao Brasil colônia como escravos chegavam ao país despojados de qualquer referência material, contando apenas com o corpo e a memória para “reviver e reativar” sua identidade. Dançar ao som dos tambores era, então, uma forma de preservar seus costumes, valores e simbolismos.

As regiões africanas habitadas pelos *bantus* foram responsáveis pela presença de grande quantidade de negros escravizados no Brasil, portanto a sua cultura se faz presente em todo o território brasileiro hoje. Cada região brasileira possuía características diferentes (atividade econômica principal desenvolvida, geografia, formação da população). Assim, a cultura negra, interagindo com essas peculiaridades, forneceu elementos que contribuíram para a formação de culturas diversas, ainda que possuidoras de características comuns. “Mais

do que nenhuma região, o Sudeste é o lugar do Brasil onde o fundo cultural banto aparece com maior vigor e se desdobra em uma multiplicidade de formas” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 108).

A palavra *bantu* pode ser traduzida como povos e é um macro grupo étnico linguístico. Portanto, quando se diz que muitos dos negros trazidos ao Brasil como escravos eram de origem *bantu* é importante salientar que trata-se de pessoas de diferentes povos, que habitam hoje, principalmente, a região de Angola e Congo, com culturas diversas que compartilham uma matriz comum, o que lhes confere uma proximidade, uma certa conformidade na expressão cultural, mas não significa que possuam uma só cultura uniforme e comum a todos. Esta diversidade também deve ser levada em consideração quando se observa a formação da cultura brasileira.

Nas cidades do interior de São Paulo, o que se observa é a formação da cultura caipira. Resultante de dissonâncias e conflitos, abarca a diversidade dos povos que a constituem, revela a expressão de invasores, escravizados e nativos expropriados não em uma síntese uniforme, mas guardando as contradições em sua aparente harmonia. Na cultura tradicional do interior paulista estão acumulados símbolos mestiços, sincretismo religioso, a importância da proximidade entre as pessoas. Suas festas em comemoração aos santos são oportunidade para se constatar na aparente ingenuidade do caipira, a pronúncia do humano mais ligado à terra e a valores comunitários, ainda que imersos no capitalismo. O modo de ser caipira parece perder cada vez mais espaço, mas continua marcado em composições e coreografias da Moda de Viola, Cururu, Congada e Samba Rurais, reelaborados por parte da população organizada em grupos.

Apesar dos negros exercerem grande influência na cultura brasileira, desde o Brasil colônia os brancos estranhavam e reprimiam seus costumes, chamavam qualquer tipo de dança ou música de matriz africana de batuque, em uma postura sedimentada no desconhecimento e no preconceito. Perseguiam as manifestações culturais identificadas como coisas dos crioulos, por serem “licenciosas” e imorais, condenáveis aos olhos do poder hegemônico da época. O antropólogo José Jorge de Carvalho ressalta que a colonização brasileira não aconteceu apenas pela ação de brancos portugueses, “mas por meio de uma grande ligação com a Igreja Católica, que sempre criou uma forte tensão diante das expressões populares (CARVALHO, 2005, p. 35). Regidos por uma moral, que ratificava o tratamento desumano dispensado aos negros, desconheciam os códigos para decifrar as mensagens transmitidas por meio de suas manifestações. O batuqueiro Tiotone (Theotônio de Moura) lembra: “Nego dançava no mato. Escravo dançava no mato. [...] Africano, no mato,

furava esse pau com fogo² pra poder se divertir, escondido de sinhô, naquele tempo que existia escravidão” (MOURA, 2015, p. 20).

Os relatos dos participantes do Batuque de Umbigada mostram que, chamado de dança de terreiro, ele era feito na época da escravidão no ambiente da senzala, depois, com a abolição da escravatura, nas áreas rurais e com o passar do tempo nas periferias dos centros urbanos. “Em ambiente urbano, vai-se formando a partir, sobretudo, do século XIX uma população de negros libertos, escravos de ganho, mestiços e brancos pobres, a qual carrega os batuques também para as cidades e seus arrabaldes” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 80). Não podia ocupar um lugar privilegiado, era uma manifestação sempre mantida fora, por ser a expressão de parte da população pobre e colocada à margem da sociedade.

Hoje o Batuque de Umbigada acontece em clubes e espaços públicos, faz parte da vida das pessoas que se interessam pelas raízes negras ou caipiras, mas continua sendo prática do povo, entendido como parte da população oposta à elite. Paulo Dias, presidente da Associação Cultural Cachuera!³ afirma: “Estigmas da discriminação racial e da exclusão social ainda marcam o cotidiano das comunidades” (DIAS, 2015b, p.13) que mantém a tradição da Caiumba.

A intolerância enfrentada pelos grupos que organizam manifestações culturais de matriz africana pode ser notada quando se observa o percurso percorrido por algumas delas com características comuns. A umbigada era traço compartilhado por diversas danças tradicionais, fazia parte, por exemplo, da coreografia do Jongo. Como o contato entre os corpos do homem e da mulher era visto como pecaminoso, quem “umbigava” sofria discriminação, havia repressão contra esse tipo de dança. Como resultado da pressão exercida o Jongo deixou de contar com o contato dos umbigos, mantendo apenas sua insinuação. A professora Claudete de Sousa Nogueira relata que a umbigada aparecia ainda em outras danças de matriz africana, como tambor de crioula, lundu, pernada de coco, samba de roda e bumbo.

Em algumas dessas danças o choque de umbigos foi substituído pelos gestos, pelos chapéus, pelos lenços, pelos bumbos. No entanto, as características comuns, como os mitos, os símbolos, seus rituais e mistérios trazem essas danças para um mesmo campo: o das “danças de umbigada” (NOGUEIRA, 2009, p. 8).

² “Furar o pau com fogo” é uma referência ao modo como eram escavados os tambores na época da escravidão. Como não contavam com ferramentas, os negros escravizados usavam o fogo para cavar o tronco de uma árvore e fabricar o tambor.

³ A Associação Cultural Cachuera! é uma instituição paulistana que trabalha com a preservação e divulgação da cultura popular e tradicional brasileira.



Na Caiumba a umbigada permanece. A tradição se mantém reconfigurada em algumas cidades do interior paulista, tendo seus valores recontados por mestres e reapropriados pelas novas gerações. Ou, nas palavras do batuqueiro Bomba (Nelson Alves): “hoje em dia nós estamos continuando aqui, os mais velhos vão deixando para os mais novos e os mais novos vão seguindo em frente. Vamos ver se nós não deixamos parar essa tradição” (ALVES, N., 2015a, p. 21). Marcada pelos tambores, é na dança que se exprime sua característica peculiar: a celebração da fertilidade, do nascimento e da ligação do homem com a vida, por meio do encontro dos umbigos, conta Paula Junior (2015c).

De acordo com as memórias narradas pelos batuqueiros mais velhos, a dança hoje parece se assemelhar com a realizada pelos negros escravizados. Homens e mulheres se organizam em duas fileiras separadas, de frente uma para a outra. A coreografia começa com a subida dos homens levando a moda⁴ (os homens, cantando e dançando em fila, se aproximam da linha das mulheres). Depois que os homens voltam a seus lugares é a vez da descida das mulheres respondendo (do mesmo modo que os homens fizeram anteriormente, a fileira das mulheres, cantando os mesmos versos, se aproxima da fila dos homens e depois retornam a seus lugares). “A partir desse ponto, os batuqueiros sobem pra umbigar com as batuqueiras, ao mesmo tempo em que elas descem pra bater⁵ neles...” (DIAS, 2015a, p.40).

Entre as umbigadas homens e mulheres dançam. Alguns movimentos caracterizam o momento, como os giros femininos e o cair no chão dos homens. Nos depoimentos dos batuqueiros mais antigos são revelados o respeito à tradição e a preocupação em “fazer bonito”. O batuqueiro Domingos Arruda, o Rei Domingos, conta:

Aquelas batuqueiras desciam que desciam, com aquele vestido comprido. A mulher chegava, vinha que vinha, vinha balanceando. Desde que a batuqueira saía de lá, eu ficava tirando uma linha⁶ dela daqui. A nega chegava balanceando e - pam! – batia em mim. Eu caía com os dois joelhos no chão; enquanto ela virava para um lado, eu levantava, virava uma roda e batia nela. Depois sentava no chão (ARRUDA, D., 2015a, p. 44).

Tradicionalmente as mulheres usavam saias rodadas e coloridas e os homens calça e camisa. Eram usadas as melhores roupas, as roupas “de festa”, uma vez que o Batuque de Umbigada acontecia em comemorações (de datas importantes, em festas de santos ou em homenagem à pessoas que faziam aniversário, se casavam ou eram batizadas) e nos finais de semana, como forma de lazer e diversão. “A gente ia no batuque no Clube Treze de Maio, em

⁴ Moda é a parte cantada da música, a letra organizada em versos.

⁵ Bater é o mesmo que umbigar, ou seja, encostar o umbigo no umbigo do parceiro.

⁶ Tirar uma linha: olhar para. “Uma troca de olhares entre batuqueiro e batuqueira já firma, de longe, a escolha dos parceiros para a próxima umbigada” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 44).

Piracicaba, e também faziam aqui em frente da minha casa. Naquele tempo tinha muito batuque ao ar livre, agora diminuiu bastante. Toda semana tinha batuque em frente à igreja matriz e nas usinas” (TOLEDO, 2015, p. 226), conta Dona Anecide Toledo.

O figurino utilizado sofreu influência europeia na época da escravidão. Obviamente as roupas das escravizadas não acompanhavam o requinte e o luxo dos vestidos das senhoras brancas, mas seguiam o mesmo padrão de saias longas, bastante diferente da vestimenta que usavam em sua terra de origem. Mestre Plínio (Antônio Manoel) relembra: “na minha mocidade, nego vinha no batuque de lenço no pescoço, calça bombacha e botas, com aquela pareiada pendurada na cintura... que era um facão, uma faca compridona: quando ele batia na dama, a faca balançava pra cá, quando voltava, a faca balançava pra lá” (MANOEL, 2015b, p. 25).

Hoje nas apresentações o grupo procura adotar um figurino mais próximo ao utilizado pelas gerações anteriores e é possível observar o colorido das roupas e o movimento das saias rodadas durante os giros das mulheres. Nas festas ou encontros dos grupos as roupas modernas como o jeans, tênis e camiseta são comuns (usados pelos mais jovens), mas ainda prevalece o uso de saias pelas mulheres, mesmo que mais curtas ou menos rodadas e o uso de calça social e camisa pelos homens.

Como o figurino utilizado, os instrumentos preservam costumes antigos. Quatro instrumentos são usados pelos batuqueiros: tambu, quinjengue, matraca e guaiá, todos feitos artesanalmente, como ensina a tradição, porém agora construídos com as ferramentas disponíveis, que facilitam o trabalho.

Era muito sacrifício pra fazer um tambu. Colocava o tronco em pé, punha fogo de um lado... com álcool, querosene, acendia o fogo, e o fogo comendo a madeira. O fogo ia comendo, nego ia raspando o carvão que ficava com a enxó, e ateava fogo de novo, até furar o pau de ponta a ponta. Demorava bem tempo, viu, tempo que não tinha ferramenta adequada que nem tem hoje. Antigamente era mais dificultoso pra fazer tambu, mas assim mesmo, faziam (CAXIAS, 2015e, p. 68 – 70).

Depois de preparar o tronco, vinha o trabalho com o couro:

Depois a gente encourava. A gente encoura o tambu com o couro da lonca⁷ do burro, que é mais resistente do que o couro do boi, que pode furar. O couro da lonca não fura logo, é grosso e dá uma boa sonoridade. [...] Antigamente a gente furava a volta inteira da madeira da frente com o tambu com um ferro na grossura de um dedo, depois fazia as cravilhas de madeira e punha ali pra prender o couro (ARRUDA, D., 2015e, p. 69).

⁷ Rei Domingos, quando usa a palavra lonca, se refere à parte do couro dos flancos do animal, o couro que fica na parte lateral, desde a base do pescoço até suas ancas.

Poucos artesãos se propõem ao desafio de fazer um tambu, conforme descrito por Romário (Caxias) e Rei Domingos (Arruda), escavados com o fogo e com as cravilhas de madeira para fixar o couro, como uma oportunidade de reviver experiências ancestrais. Porém, a memória dos batuqueiros revela que transformações na maneira de fazer o tambu também compõem a tradição, não são novidade no grupo. Romário e Rei Domingos contam do uso de álcool e querosene, enquanto Bomba diz que nos tempos dos escravos era usada a brasa para cavar o tambu: “Os antigos pegavam com brasa e iam queimando a madeira, porque não tinha os preparos como hoje em dia tem; só ia fazendo o oco nele com a brasa depois colocava couro de burro, de boi” (ALVES, N., 2015a, p. 21). Assim como o uso de combustíveis para facilitar o trabalho foi incorporado à maneira de se construir o instrumento, hoje os pregos substituem as cravilhas de madeira. Usar recursos que novas tecnologias proporcionam às gerações mais novas pode não significar ir contra a tradição.

Cavado com brasa, fogo ou ferramentas contemporâneas, o tambu é um tambor grande e bastante pesado, esculpido em um tronco de árvore escavado e com couro animal fixado por pregos ou cravilhas. Nas palavras do batuqueiro Bomba: “o tambu entra pra fazer a marcação na dança, dar o compasso nas modas, pegar o ritmo. Ele é montado a cavalo pelo tocador” (ALVES, N., 2015b. p. 54). O quinjengue é um tambor menor, também feito a partir de um tronco de árvore escavado, lembra o formato de um cálice e acompanha o tambu. “O quinjengue é tocado em cima do tambu, preso aqui na perna. Precisa ter um bom físico para aguentar tocar. O quinjengue conversa com o tambu” (ARRUDA, D., 2015d, p. 56). O instrumento segura a base rítmica para o tambu improvisar e, bem tocado, emite diferentes notas musicais. A matraca é composta por dois pedaços de madeira que são batidos no corpo do tambu. “Conforme o tambu dá a entrada para o quinjengue e a matraca eles têm que sair juntos fazendo o enchimento, aqui na retaguarda do tambu.[...] Nós fazemos tudo conjugado” (ALVES, N., 2015b. p. 54). Esses três instrumentos são a percussão do Batuque de Umbigada. O tambu e o quinjengue são afinados no calor do fogo, pois como seu couro é preso por pregos ou cravilhas, precisa ser esticado para alcançar afinação. “Quando o tambor já está quente, tem que passar um pouco de pinga no couro dele, que já é tradição antiga” (ALVES, W., 2015a, p. 52). O batuqueiro Edmur Luiz Pinheiro explica a função do “Chapéu Velho”⁸ no couro dos tambores: “colocando a pinga no couro do tambor, o que acontece? Na fogueira, ele vai esticar mais um pouquinho, e vai dar um som melhor” (PINHEIRO, 2015, p. 3).

⁸ Chapéu Velho é uma antiga marca de cachaça que tornou-se sinônimo da bebida entre os batuqueiros.

O guaiá é uma espécie de chocalho com cabo, geralmente feito de lata em forma de duplo cone. Se feito com cabaça lembra muito os maracás indígenas. O instrumento marca o compasso para a dança e o canto da moda e é comumente tocado pelos batuqueiros enquanto dançam. "O guaiá puxa a música. Eu quase não posso cantar moda sem o meu guaiá" (ARRUDA, D., 2015b, p. 60).

A manifestação cultural carrega em sua maior parte as características negras, mesmo tendo incorporado elementos europeus e indígenas. É realizada nos quintais das casas, sítios, barracões ou espaços públicos. "Hoje, com sua maior divulgação a música e a dança dos festejos de terreiro também estão sendo produzidas em palcos e teatros, em festivais, unidades do Sesc⁹, escolas e universidades" (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 78). Tradicionalmente eram organizadas unicamente pelas comunidades negras e envolviam somente as pessoas desses grupos, que se reuniam nas festas religiosas, datas comemorativas ou em homenagem a alguém (casamentos, aniversários, batizados). É o que conta o batuqueiro Wilson Arruda Alves, o Tô:

Naqueles tempos não tinha pedido, a turma fazia o batuque por conta, eles pegavam união ali, entre eles mesmos: vamos fazer o 13 de maio? No dia da libertação dos escravos era tradição eles fazerem o batuque, e também no fim do ano. No meio do ano, tinha casamento, e todo casamento tinha batuque. Quando era aniversário de alguém, aí fazia um batuque em homenagem a essa pessoa (ALVES, W., 2015b, p. 22).

Apesar de acontecer também nas festas em comemoração aos santos católicos, o Tambu não pode ser vinculado a uma religião. Contudo existe um campo de espiritualidade ligado ao universo da cosmovisão africana *bantu* que nele é presente o tempo todo. Nesta perspectiva, a ênfase está no indivíduo tratado como sujeito, representado pelo seu valor como humano. Competição ou rivalidade não são valorizadas em sua dinâmica. Homem, mulher, idoso e criança são vistos como complementares e respeitados em suas particularidades, dentro de uma ideia integradora. Claudete Nogueira diz: "no batuque de umbigada, os mestres, ou seja, os mais velhos, dispõem de autoridade perante o grupo, têm o papel de transmitir os saberes dos antepassados por meio da oralidade e da dança", (NOGUEIRA, 2013, p. 60).

Paula Junior (2015d) faz uma correlação de aspectos africanos e brasileiros e identifica que nas culturas *bantu*, que dão base para as culturas afro-brasileiras, entre elas o Batuque de Umbigada, o umbigo é considerado a primeira boca, é um canal que tem uma

⁹ Sesc é a sigla para Serviço Social do Comércio, uma instituição privada com missão comunitária, que por meio de atividades culturais e esportivas pretende o bem-estar social.

ligação física e espiritual de alimentação com o cosmos, um centro de energia. Quando homem e mulher tocam os umbigos há a complementação entre duas energias, celebra-se o princípio gerador da vida. Não se trata de um viés pornográfico, que muitas vezes foi a conotação conferida à dança pelo europeu, devido ao contato corporal e que colaborou para sua marginalização. Como enfatiza o batuqueiro Romário, trata-se de uma dança “respeitosa”. “Quem está dentro não tem malícia; maliciosos são os que estão de fora olhando. É só participar uma vez para ver que não tem malícia nenhuma na dança da umbigada”. (CAXIAS, 2015b, p. 42). A fala de Romário traduz a visão de quem participa do ritual. Para quem observa de fora a dança pode conter certa sensualidade, porém, no grupo o contato entre os umbigos é mais um passo da coreografia, ainda que carregue um sentido mais abrangente sobre a ligação humana com o universo.

Trata-se uma concepção ampla de organização do universo. O universo só se organiza, só se recria e o caos só se torna o cosmos quando as energias masculina e feminina se complementam. Os princípios que geram a vida em sua plenitude física, espiritual e emocional se equilibram por meio da organização em que os campos masculino e feminino são integrados em condições de igualdade, de possibilidade de ação conjunta.

O princípio da sexualidade faz parte do Batuque de Umbigada, tratado não como pornográfico, mas como complementação. A sexualidade entre homem e mulher é vista como o ápice de um encontro, celebrado em várias outras esferas, não somente a corporal. Se o umbigo é a primeira boca, o primeiro canal para alimentação, só se pode existir no ventre materno a partir dele, portanto o princípio de existência só pode se dar a partir desse encontro.

O ato de umbigar nas tradições bantas é uma forma de manter vivo o sentido da existência em sintonia com o todo, com a natureza. Além de promover a alimentação permanente com aquilo que está na ancestralidade, o segredo, o mistério que somente pode ser vivido e celebrado por quem está devidamente alimentado (PAULA JUNIOR, 2015c, p. 44).

A manifestação possui uma dimensão de espetáculo, mas sua estética guarda uma série de valores éticos, simbólicos, estruturais, de representação que são típicos da cultura *bantu*. Mesmo nos instrumentos utilizados está presente a simbologia do diálogo com a ancestralidade, o respeito a quem ensina, o valor conferido à criança. O som do tambor grave, o solista no Batuque de Umbigada, é o tambu. “Ele representa toda uma ancestralidade, cuja força maior é determinada pela figura da mulher. O tambu é a voz da mãe. É a mãe a primeira educadora. O quinjengue é o pai, o homem que fala e a matraca é a criança que repete” (PAULA JUNIOR, 2015b).

Tocando o tambu, compondo modas e “umbigando”, os negros escravizados defenderam sua identidade como sujeitos. Apesar de comercializados, tratados literalmente como coisas, oprimidos, tendo sua humanidade negada, conseguiram preservar seus valores, enxergarem-se como pessoas integrais, emersas do sistema que as aprisionava. A partir da compreensão do Batuque de Umbigada como uma possibilidade de expressão e resistência é possível dialogar com o pensamento de Paulo Freire quando afirma: “os oprimidos, nos vários momentos de sua libertação, precisam reconhecer-se como homens, na sua vocação ontológica e histórica de Ser Mais” (FREIRE, 1983, p. 57).

No contexto atual, as pessoas envolvidas com a tradição do Batuque de Umbigada não possuem um perfil único. A classe média interessa-se cada vez mais por essa manifestação cultural com potencial para incentivar a vocação para a humanização do indivíduo, na medida em que nesta dança ele é visto como sujeito. Nas festas e comemorações em que acontece o Tambu é comum a presença de estudantes universitários e membros de grupos ativistas, profissionais liberais e professores, mas o que predomina ainda é a comunidade negra e pobre. Pessoas que na sociedade não têm suas necessidades, desejos ou projetos considerados. Praticando o Batuque de Umbigada, essas pessoas têm oportunidade de estreitar laços com o grupo, fortalecendo sua coesão. É uma possibilidade para a “soma de forças mais que necessária para fazer frente a um pensamento de fundo colonial que historicamente se reproduz entre elites econômicas e políticas brasileiras, naturalizando a exclusão social do negro” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 78). Como elemento formador da cultura caipira, se amplia o contraponto à exclusão do negro, que passa a se estender também sobre o pobre, o explorado, o que tem seu direito negado.

Ainda hoje, as letras do Batuque de Umbigada refletem a perseguição, o cerceamento, a ameaça constante de prisão. Muitas vezes de maneira jocosa, como em um verso que diz: “não vou ao samba com você porque a polícia está querendo me prender”. Marcados nas composições estão detalhes da vida escrava, rememoradas em frases que contam que o negro comia no cocho, por exemplo. Mas cantados estão também a força, a luta, a crença do negro em sua humanidade negada, a beleza da mulher, o amor à natureza, o valor da criança, o respeito aos ancestrais, a alegria da batucada, o privilégio da celebração da vida na dança.

São duas coisas nesse mundo

Que eu não troco por nenhum

Ai, o guaiá da cinta larga, gente

E o marvado do tambu (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 186).

Como outras manifestações populares e artísticas, o Batuque de Umbigada está inserido em um contexto em que é constantemente desafiado pela lógica mercantilista e a ideologia dominante. Para compreender o papel desta manifestação cultural na formação do sujeito é necessário vislumbrar o panorama do qual faz parte.

1.1 O Tambu em Piracicaba

As manifestações da cultura tradicional, entendidas como fenômeno cultural, como expressões vindas do passado que se perpetuam preservadas e recriadas, fazem referência à identidade de uma comunidade. O Batuque de Umbigada, objeto deste estudo, é uma manifestação da cultura popular tradicional de Piracicaba, elemento significativo na composição da identidade de parte da população da cidade, envolvida com sua tradição.

Piracicaba é uma cidade com população estimada em 394.419 pessoas, segundo dados do IBGE (2016). Fundado oficialmente em 1767, o povoado nasceu com a finalidade de ser ponto de apoio das embarcações que passavam pelo rio Tietê, a 90 km de distância. O desenvolvimento da cidade, ao longo dos séculos XIX e XX, se deu pela vinda de pessoas de diversas origens étnicas, regionais e culturais, numa mistura de mestiços, negros, índios e imigrantes europeus.

A cultura popular tradicional de Piracicaba é a caipira, muito ligada ao mundo rural e à religiosidade, fruto da confluência cultural de sua origem. Hoje se identificam na cidade: Cururu, Samba de Lenço, Batuque de Umbigada, Festa do Divino, Viola Caipira, e a Contação de Causos. Outras manifestações desapareceram, como a Congada de São Benedito, o Caiapó e a Catira.

Algumas manifestações culturais foram trazidas para Piracicaba e incorporadas pela população, como o Carnaval de rua, o Maracatu do Baque Virado e festas como a das Nações, dos Mineiros e a Japonesa. Porém, apesar de serem populares, não podem ser consideradas, no momento, tradições piracicabanas, não havendo na cidade a transmissão de seus valores e costumes de geração em geração.

Cecílio Elias Netto (2015), que se dedica à preservação da memória e difusão da história de Piracicaba, observa que o piracicabano se orgulha do rio que corta a cidade e que trouxe para ela a multiplicidade de costumes, rituais e crenças formando um colorido panorama cultural. Beirando o rio estão construções e espaços culturais que marcam a história do município e servem de palco para atividades artísticas e expressões da cultura popular.

Elias Netto (2015) acredita que o interesse pela cultura popular tradicional que parte dos piracicabanos nutre pode ser explicado pela relação estreita que mantém com o rio Piracicaba. O município nasceu e se desenvolveu a partir desse rio que hoje compõe a paisagem urbana e parece alimentar o espírito de quem por ali vive. “É como se o rio imantasse. Nossa alma está ligada ao rio. Quando o rio está na seca nós estamos lá pra baixo, quando o rio sobe muda o humor da cidade” (ELIAS NETTO, 2015). O rio Piracicaba representa o elo entre as pessoas imersas nas obrigações e lógica moderna capitalista e o universo mítico da cultura caipira.

Apesar de ser um município paulista bastante desenvolvido e oferecer a seus moradores opções de entretenimento, lazer e cultura que carregam configuração e valores mercantilistas, nele algumas manifestações populares tradicionais mantêm-se vivas, são recriadas e entregues de uma geração à outra por meio de mestres.

Nicolau Sevcenko (2001) analisa a cultura popular tradicional no contexto atual. Para o autor, as manifestações da cultura popular subsistem representadas por elementos escassos e que foram “selecionados e incorporados pela indústria do entretenimento” (SEVCENKO, 2001, p. 79). Apropriados e adaptados ao interesse econômico, esses elementos subsistentes cumpririam a função de paliativo para o vazio emocional, a falta de sentido gerado pela rotina mecânica que se vive, o tédio causado pelas experiências mediadas pela tecnologia, que criam realidades virtuais aumentadas, hiperbólicas e juntamente com toda essa superação de limites de espaço e tempo gestam a necessidade de emoções cada vez mais poderosas no indivíduo. A cultura popular tradicional então seria o excêntrico, que prende a atenção pela estranheza e é exibida em apresentações que cultuam a aparência, a forma, sem qualquer interesse pela simbologia ou valores representados. “Tudo calculado, compactado e servido ao custo de um tostão” (SEVCENKO, 2001, p. 79).

Olhando para a dinâmica econômica e social do município, temos a impressão de que o pensamento de Sevcenko a retrata com exatidão, pois parte da população piracicabana vê na cultura caipira apenas o exótico com potencial para o espetáculo. Porém, ao se observar o panorama cultural da cidade percebe-se que sobrevivem em Piracicaba manifestações da cultura tradicional caipira, que, mesmo revelando a face de espetáculo, preservam a dimensão de valores e simbolismos em seus rituais. Preocupam-se com a reconstrução dos conhecimentos e costumes do grupo de que fazem parte, mantendo vivos os elementos culturais que são continuamente ressignificados ao longo do tempo. Assim reelaboram a sabedoria de seus antepassados, que continua significativa para as novas gerações.

Antonio Teixeira de Macedo Neto (2015), doutor em Ciências da Comunicação, afirma que os sociólogos e pesquisadores diziam que a cultura tradicional desapareceria porque industrialização e urbanização não se compatibilizavam com cultura tradicional. Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala (1995) contam que ideia de que o meio rural é mais propício para o folclore e que a modernização do país iria acabar com as tradições populares foi causa de um maior empenho pelos folcloristas em registrá-las a partir dos anos trinta e, principalmente nos anos cinquenta. “O que nós estamos vendo é que, decorridos setenta anos, isso não se configura” (MACEDO NETO, 2015), contrariando a noção de que a sabedoria popular é algo cristalizado e estático, que interessa aos conservadores. “As práticas culturais populares, na verdade, se modificam, juntamente com o contexto social em que estão inseridas, sem que isso implique necessariamente sua extinção” (AYALA; AYALA, 1995, p. 20).

A atuação de pessoas envolvidas com o Batuque de Umbigada em Piracicaba é exemplo da afirmação de Macedo. A manifestação carrega as raízes da formação da cidade, sendo importante elemento da cultura negra que compõe o panorama cultural caipira. Desta maneira é referência para um setor da sociedade piracicabana, que abrange várias categorias. Pode fornecer parâmetros não só para quem pratica a dança e participa de seu processo de transmissão, mas também para os moradores que cultivam o lado tradicional da cidade e se interessam por sua valorização. Deste ponto em diante sempre que mencionado o impacto do Batuque de Umbigada em relação à sociedade, é a este grupo de pessoas que se está referindo.

Como outras culturas baseadas na tradição oral, o Batuque de Umbigada depende de seus mestres na difusão de seus valores e conhecimentos. Sem os mais velhos para ensinar e os mais novos para aprender a corrente é rompida e a transmissão não acontece.

O Tambu era praticado em todo oeste paulista. Bueno, Troncarelli e Dias (2015) apresentam um mapa comparativo entre a presença desta tradição no passado e na atualidade. Observando o mapa constata-se que a dança acontecia em vinte e quatro cidades: Barueri, Botucatu, Campinas, Capivari, Cerquilha, Conchas, Garça, Indaiatuba, Itapevi, Itatinga, Itu, Jundiaí, Laranjal Paulista, Limeira, Piracicaba, Porto Feliz, Rio Claro, Rio das Pedras, Santa Branca, São Paulo, São Pedro, Sorocaba, Tatuí e Tietê. Atualmente, entre as vinte e quatro cidades citadas, apenas em seis o Batuque de Umbigada se mantém como tradição: Barueri, Capivari, Piracicaba, Rio Claro, São Paulo e Tietê.

Em Piracicaba o Tambu chega com os negros escravizados trazidos para trabalhar na lavoura da cana e nos engenhos de açúcar. A expansão da produção de cana, a partir da segunda metade do século XVIII, configura o local, que na época era apenas uma vila, como

uma importante área açucareira. Seguindo a mesma trajetória de outras expressões culturais em todo o país, com a abolição da escravidão o Batuque de Umbigada passa a ser uma prática das áreas rurais e periferia da cidade.

Trazida pelos que não tinham direito algum, pois eram propriedade de seus senhores, a dança acompanha a luta dos negros contra a escravidão e, depois, na batalha cotidiana por moradia e trabalho. Na visão de parte dos abolicionistas, “o problema da escravidão se resolvia com o fim do cativo e sua tarefa resumia-se a este ato” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 171). Não houve qualquer movimento ou lei que incorporasse os negros libertos no mercado de trabalho ou os incluíssem na sociedade. Dessa forma, mesmo liberto, o negro continuou à margem, lutando por sua sobrevivência e constituindo a classe pobre da população. São essas pessoas que, buscando espaço para existir em uma sociedade estratificada e preconceituosa, mantiveram o Batuque de Umbigada como tradição popular em Piracicaba.

Assim como os negros libertos, seus descendentes são oprimidos e lutam contra a discriminação e o descaso, inclusive nos ambientes de trabalho. Muitos nasceram em áreas rurais. Alguns continuaram no trabalho da terra, outros vieram para a cidade, a maioria morando na periferia e desempenhando funções rejeitadas por quem não precisava se sujeitar a trabalhos pesados, que exigem grande esforço físico. Rei Domingos conta:

Nasci em 1892. Em 1901 entrei no primário, pra saber ler e escrever. Eu morava com minha mãe e meu padrasto numa casinha velha de madeira. Minha avó chamava-se Celestina e meu avô Florêncio, eles foram escravos. Ela nasceu aqui no Brasil, mas as minhas bisavós eram da África. [...] Quando eu era menino eu falava uma língua africana com eles. Nós todos falávamos esta língua, mas depois esqueci tudo. Naquele tempo eu não cuidava dessas coisas, precisava trabalhar e tratar dos filhos. (ARRUDA, D., 2015f, p. 217).

Como Rei Domingos, outros batuqueiros tiveram poucas oportunidades para estudar, o tempo era insuficiente para atividades que não fossem o trabalho para o sustento da família, mas continuaram a colocar em prática os saberes herdados de seus ancestrais escravizados, recompondo o Tambu de acordo com suas necessidades e limites. “O batuque era sempre no céu aberto, não era dentro de casa. Nós fazíamos batuque pra sitiada toda aí...” (CAXIAS, 2015a, p. 21), lembra Romário.

Com o tempo, porém, a dança perdeu espaço e o número de praticantes foi diminuindo gradativamente. A prática do Tambu foi sucumbindo pela interferência da igreja, que considerava o contato dos corpos algo pecaminoso e devido à perseguição policial, pois o

batuque era visto como “coisa de vagabundo”. Nesse cenário a expressão cultural foi empurrada para as áreas rurais e para a periferia da cidade.

Tinha que ter alvará, sem alvará não poderia ter batuque. Antigamente não era na prefeitura, tinha que ir à delegacia para tirar o alvará para ter o batuque, quando batuque era na cidade. Quando era no sítio não, no sítio era a ‘lá vonté’, mas tinha que tirar alvará para tocar na cidade (CAXIAS, 2015c, p. 178-9).

No final dos anos cinquenta constatou-se uma diminuição muito grande no número de participantes do Tambu. Se dançava cada vez menos, as festas só aconteciam em datas oficiais (Festa de São Benedito em Tietê, o Treze de Maio em Piracicaba e o Sábado de Aleluia em Capivari), aos poucos estavam deixando de fazer parte das comemorações de aniversários, casamentos e batizados. Os próprios batuqueiros, percebendo que a manifestação já não acontecia em várias cidades da região e preocupados com a diminuição dos encontros em que se “umbigava”, organizaram um grupo que reunia as comunidades de Capivari, Piracicaba e Tietê. O batuqueiro Herculano de Moura Marçal explica: “não se tem mais em Tietê, não se tem em Capivari, não se tem em Piracicaba, então reuniu esses três lugares para ver se dá um, um batalhão, um grupo de batuque” (MARÇAL, 2015b, p. 22). Esta estratégia garantiu a continuidade da transmissão dos valores e simbolismos do Batuque de Umbigada, pelo menos nas três cidades envolvidas. “[...] a reorganização do batuque, que teve como referência para o grupo a união das cidades (Piracicaba, Tietê e Capivari) como um único grupo, representa, acima de tudo, a maneira possível de se estabelecer publicamente em uma nova realidade” (NOGUEIRA, 2009, p. 79).

A formação do grupo de Batuque de Umbigada com pessoas de Capivari, Piracicaba e Tietê fortaleceu o movimento de preservação da dança entre a comunidade negra. Porém, na década de noventa um novo desafio surgiu: os mestres estavam envelhecendo, o grupo precisava de pessoas mais jovens envolvidas a fim de aprenderem e se tornarem mestres e poderem, então, transmitir os saberes para as crianças. Partindo dessa constatação, em 1996 teve início um movimento que, em Piracicaba, contou com o protagonismo de Antonio Filogenio de Paula Junior e do educador e batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos. Chamados de novos batuqueiros, os participantes desse movimento trabalham ainda hoje no sentido de ampliar o espaço de atuação e divulgação do Batuque de Umbigada na cidade, sem deixar que os conceitos fundamentais transmitidos sejam perdidos ou desfigurados. “Nossa prioridade é preservar e registrar nossa história. O batuque está vivo, passou por momentos próximos a praticamente se extinguir, mas a gente tem a preocupação de criar mecanismos de preservação dessa sabedoria” (PAULA JUNIOR, 2015d, p. 258).

Gradativamente algumas mudanças foram implantadas na prática do Tambu, como a inclusão das crianças na dança (antes a participação das crianças não era permitida, só podiam ficar observando, de fora). Atividades como oficinas, vivências, ensaios em espaços públicos, debates e encontros organizados nas comunidades ou em parceria com instituições culturais privadas e o poder público constroem uma ponte entre os mais jovens e os mestres.

As ações para fomentar a prática do Batuque de Umbigada reavivou a dança entre as famílias e grupos que já participaram, conquistando a adesão dos mais jovens e despertou o interesse dos paulistanos, que passaram a frequentar os encontros de batuqueiros no interior. “A presença de paulistanos jovens e de todas as cores prestigiando o batuque nas três cidades acaba atraindo a atenção de um público local” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 249). Dessa convivência nascem também novos compositores e a retomada da construção dos tambores artesanais. O aumento da visibilidade do Tambu na sociedade piracicabana promove uma renovação de pessoas no grupo. Netos dos mestres mais antigos participam e dão sinais de que darão continuidade à tradição. Há ainda a inclusão de pessoas de fora da comunidade, que se identificam com os valores vivenciados e fazem parte do público que prestigia as festas e apresentações, inclusive dançando junto aos membros das comunidades.

O interesse individual de parte da população de Piracicaba por manifestações da cultura popular foi seguido por instituições que voltaram seu olhar para as tradições da cidade.

A popularidade faz crescer a procura do batuque e seus protagonistas para participarem de projetos elaborados por diferentes agentes na área da educação e da cultura, realizados em Sescs, escolas e outros locais e subvencionados, ainda que timidamente, por editais e prêmios públicos (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.252).

A atuação dos batuqueiros na década de cinquenta, assim como as ações dos novos batuqueiros a partir de 1990, assegurou e ampliou a prática do Tambu em Piracicaba. O apoio de instituições e centros de cultura é importante, mas o que sustenta a tradição é ainda a participação da comunidade, que trabalha pela valorização e reconhecimento de seus costumes e forma de entender o mundo. Pessoas ligadas à terra, como o Sr. Pedro Soledade, que alimenta o batuque rural promovendo uma grande festa em comemoração a São João em seu sítio; mestres já idosos que se dispõem a ensinar; indivíduos que se dedicam para que todos sintam-se acolhidos; crianças curiosas em relação à história de seus ancestrais; homens e mulheres que depois de se graduarem colocam suas habilidades e conhecimentos à serviço do grupo em que cresceram. São essas pessoas, que em um trabalho coletivo realizam projetos como a Casa de Batuque Fogo Verde, a Casa de Batuqueiros, o trabalho educativo na Vila África e o Centro de Documentação de Cultura e Política Negra de Piracicaba. O educador e

batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos participa ativamente destes projetos e diz: “o que a gente busca realmente é revitalizar a cultura tradicional através de uma linguagem contemporânea” (BASTOS, 2015, p. 263). São pessoas comuns, que fazem parte da dinâmica econômica e social de Piracicaba - trabalham, estudam, namoram, pegam ônibus, pagam aluguel. Entretanto, o batuqueiro tem a possibilidade de experimentar a convivência em um grupo que possui valores diferentes dos defendidos pelo sistema capitalista. O grupo de Batuque de Umbigada pode ser espaço para a expressão do indivíduo, para uma práxis contrastante com o cotidiano de trabalho e convívio social a que se é submetido em que o valor da pessoa é medido pelo seu potencial de consumo. Os batuqueiros dançam, cantam, compõem, batucam e celebram a vida como sujeitos, dando umbigadas.

1.2 Cultura: espaço de reprodução ou transformação?

O verbo latino *colere*, que pode ser traduzido como cultivar as plantas, dá origem à palavra cultura. Da gênese da palavra permanece o sentido de cultivo, mesmo que não mais associado somente a práticas agrícolas. Quando usa-se a expressão cultura pode-se estar tratando de diversos pontos, mas todos ligados à ideia de cultivar ou criar. É possível, assim, associar cultura ao cultivo de conhecimentos técnicos, conteúdos escolares, artes, meios de comunicação, cerimônias, crenças, modos de vida, idiomas, civilizações, resumindo: a tudo o que caracteriza o humano, os aspectos sociais e relativos ao conhecimento. Para sociólogo Danilo Santos de Miranda “cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação ou então de grupos no interior de uma sociedade” (SANTOS, 2006, p. 24), um conceito bastante genérico.

A cultura é produzida pelo humano, por sua ação coletiva no mundo. Não é um fenômeno da natureza, pode ser considerada uma construção, que ao longo do tempo e nos diversos espaços se refaz continuamente, também mediante a ação humana. Desta forma não é possível discutir cultura desligada das relações de poder existentes na sociedade ou entre sociedades. Como afirma Carlos Nelson Coutinho (2000), a cultura desempenha um papel na reprodução ou transformação da sociedade.

A relação dialética que caracteriza a cultura como criadora e criatura revela seu potencial como espaço de transformações. A ação do humano sobre a cultura não promove mudanças somente no ambiente ou na produção de bens culturais e conhecimento. À medida que interage, também o sujeito se transforma, se constrói

Jameson (2001) afirma que “dizer produção de cultura equivale a dizer produção da vida cotidiana” (JAMESON, 2001, p. 60). Neste sentido, se aproxima da concepção de Freire que não separa a educação da cultura. Pelo contrário, parte da cultura, da experiência, do saber fazer do indivíduo ou grupo para o aprendizado de novos conhecimentos. Freire (1979) considera as técnicas e procedimentos do agricultor, por exemplo, manifestações culturais. Enxergando o homem como um ser do “querer fazer”, o coloca numa posição de constante produtor de cultura, ainda que exista a alienação cultural na sociedade brasileira.

Levando a discussão para o panorama do mundo globalizado, Jameson (2001) observa que o centro de decisões econômicas ou culturais está externo às sociedades. Importa-se tecnologia, modelos e ideias, não só produtos manufaturados. Para Freire (1979) a sociedade torna-se dessa maneira “seres para o outro”, comprometendo a autenticidade do seu “ser”. Ao se adquirir técnicas e produtos desenvolvidos em outro contexto se introduz em um cotidiano diverso também a maneira diferente de fazer, de elaborar, de pensar, de perceber e reagir ao mundo. “Não há técnicas neutras que possam ser transplantadas de um contexto a outro” (FREIRE, 1979, p. 12).

Ainda na análise realizada por Jameson (2001), o autor defende que cultura e economia não são mais esferas distintas, nem mesmo há a integração entre os dois setores. O que se verifica hoje é a cultura colonizada pela economia, que se expande e absorve os demais níveis da sociedade. Conforme Maria Elisa Cevasco “a cultura não é mais um domínio onde negamos os efeitos ou nos refugiamos do capital, mas é sua mais evidente expressão” (CEVASCO, 2001, p. 09).

O reconhecimento da subsunção da cultura pela economia empreendido por Jameson corrobora com a noção de que cultura não se cria de maneira espontânea, mas condicionada pelas soluções de problemas econômicos e políticos.

A compreensão da política e da história como aspectos centrais da cultura de um povo são destacados também por Renato Ortiz (2006). Para ele, por ser um fenômeno da linguagem, a cultura só existe enquanto interpretação e está subordinada aos grupos que detêm o poder dentro da estrutura da sociedade para dar sentido ao que é colocado historicamente. “Os intelectuais têm neste processo um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica” (ORTIZ, 2006, p. 142).

Como esta pesquisa tem como objeto uma manifestação cultural de matriz africana é pertinente que se insira no debate como, no processo de construção da cultura nacional brasileira, a importância do negro foi diminuída e as contradições raciais apaziguadas. Ortiz fala sobre o papel dos intelectuais na construção simbólica. Ao se olhar para a maneira que se

buscou uma cultura que fornecesse uma identidade nacional para o povo brasileiro, transparece a postura dos intelectuais e sua influência no desenrolar da questão.

Segundo Ayala e Ayala (1995) os artigos de Celso de Magalhães são considerados os primeiros estudos brasileiros sobre cultura popular. Publicados em 1873, precederam a publicação de cinco cartas de José de Alencar à Joaquim Serra que abordavam o tema e que foram reunidas em um livro por Manuel Esteves e M. Cavalcanti Proença, em 1875. Magalhães e Alencar buscavam contrapor características específicas da poesia popular às influências da literatura portuguesa. Influenciados pelo evolucionismo, positivismo e difusionismo os trabalhos são marcados pelo “procedimento de organizar coleções, compará-las com as de outros locais e interpretar o material reunido segundo uma preocupação de estabelecer origens e captar marcas raciais ou étnicas, frequentemente com base em teorias apriorísticas” (AYALA; AYALA, 1995, P. 16).

No processo de definição de uma cultura brasileira por autores do século XIX, que diferenciassse o país de sua metrópole colonizadora, fica patente o viés preconceituoso, que reflete a “supremacia racial do mundo branco” (ORTIZ, 2006, p. 20) e coloca o mestiço como resultado do “cruzamento entre raças desiguais”, que encerra “os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica” (ORTIZ, 2006, p. 21). O ideal nacional perseguido pela elite da época era o branqueamento da sociedade brasileira, entendido como um processo de evolução social em que seriam eliminados os “estigmas das raças inferiores” (ORTIZ, 2006, p.21).

A cultura brasileira, assim como a história do país, é feita da mistura de povos distintos que não se deu de maneira poética ou pacífica. Pelo contrário, compõe uma narrativa que já se inicia com uma relação desigual entre o branco colonizador, o negro escravizado e o indígena expropriado de sua terra. Somada à visão depreciativa em relação ao mestiço, estigmatizado como indolente, apático e com capacidade intelectual reduzida está a caracterização do brasileiro como imitador, incapaz de produzir suas próprias ideias, tendo que copiar o que era desenvolvido no estrangeiro.

Os intelectuais brasileiros no início do século XX, na busca de consolidar uma identidade brasileira, misturam elementos das teorias disponíveis, e explicam a realidade social a partir da interferência do meio (geográfico) e das raças, criando uma ideologia. “O que propõem os intelectuais do período é a construção de uma identidade de um Estado que ainda não é” (ORTIZ, 2006, p. 34). A realidade brasileira vivia uma fase de transição em que a mestiçagem era apontada como uma possibilidade de formação da identidade nacional.

A partir de 1930 a realidade social brasileira demanda um outro tipo de “interpretação” do país. O conceito de raça é então substituído pela cultura, “a ideologia da

mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e tornar-se senso comum” (ORTIZ, 2006,p. 41). A sociedade brasileira assume seu sincretismo, mas cria um mito que esconde as contradições e ignora os conflitos. O chamado mito das três raças conta a história das três raças que se fundem para dar origem ao povo brasileiro de maneira linear. Equipara senhores e mucamos, disfarça as diferenças entre a casa grande e a senzala, transforma em unidade as ambiguidades na definição do povo brasileiro. “O mito das três raças é, neste sentido, exemplar: ele não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais” (ORTIZ, 2006, p. 44).

Uma corrente distinta da que difundiu o mito das três raças conduz a discussão sobre a cultura brasileira a novos rumos a partir dos anos cinquenta, considerando conceitos como alienação e situação colonial, ideias decorrentes do processo de descolonização que acontece na Ásia e na África. A cultura popular passa a ser analisada a partir de outra perspectiva, como parte de um contexto social mais amplo. São produzidos estudos que vinculam “a manutenção e as transformações de práticas culturais populares à organização social, às instituições e aos grupos sociais que as realizam” (AYALA; AYALA, 1995 P. 32).

Com isso é polemizada a predisposição a minimizar o valor dos povos de origem africana na cultura do Brasil. Ortiz (2006) afirma que a ideologia que traduz a diversidade como característica fundamental da identidade brasileira começa a se delinear no final do século XIX, mas o elemento negro ainda está ausente em alguns trabalhos de 1970 sobre o folclore.

O preconceito que permeou a busca por uma cultura nacional é ainda perceptível. A maior ou menor valorização de uma expressão da cultura está intimamente ligada com as relações de poder na sociedade. Ainda hoje a cultura popular é compreendida por grande parte da população somente em sua dimensão de espetáculo, do exótico que chama a atenção por ser diferente do encontrado no cotidiano urbano, mas desprovida de significância.

A cultura popular vai além da preservação do passado, seus rituais e identidades, “relaciona-se com o modo de integração social e de superação de desigualdades, de autonomia dos indivíduos e das coletividades, no âmbito dos costumes, tradições, ideias e valores, modos de vida, de subsistência e existência” (MIRANDA, 2007, p. 9). Abordar a cultura popular é, então, uma forma de reelaborar questões atuais da sociedade.

1.2.1 Cultura popular e o saber tradicional

No Brasil a cultura popular tradicional ganhou mais visibilidade a partir dos anos 1990. O maior interesse pelos saberes populares traduziu-se no alastramento das organizações não governamentais e em eventos internacionais que incluíam em sua pauta de discussões propostas de respeito à diversidade cultural.

Segundo Alberto Ikeda (2013) diversas denominações foram atribuídas aos saberes populares no mundo todo ao longo do tempo: expressão cultural de tradição oral, cultura popular, cultura tradicional, cultura popular de tradição oral, cultura de raiz, tradição popular, conhecimento tradicional e folclore. Na Constituição Federal brasileira de 1988 estes saberes são conceituados como patrimônio imaterial, mas o termo mais prestigiado historicamente é o folclore.

A expressão folclore nasce no século XIX, quando evidencia-se o interesse pelos conhecimentos populares em alguns países da Europa. Apesar de em épocas bem anteriores já existir a prática de reunir as chamadas antiguidades populares, em 1846, na Inglaterra, William John Thoms propõe o uso da palavra folk-lore para a referência à sabedoria tradicional popular.

Apesar de ser a mais consagrada, a designação folclore tem sido evitada há anos por muitos estudiosos que a consideram desgastada semanticamente. Um dos motivos apontados por Ikeda para tal esgotamento foi a abordagem e divulgação das manifestações populares tradicionais realizadas por diversos folcloristas:

de modo descontextualizado, considerados apenas em aspectos fragmentados das expressões em si, nas suas exterioridades e formas, independentemente das suas funções e sentidos profundos para as pessoas e comunidades onde se preservam (IKEDA, 2013, p. 186).

Dessa forma os estudos folclóricos foram utilizados para representar a brasilidade ou a cultura regional, resumindo a arte popular ao seu viés de estética excêntrica que serve como entretenimento. Folclore passa, então, a ser associado a esta perspectiva redutora da cultura popular, que remete à sabedoria e costumes de uma comunidade como curiosidades rústicas, desvinculadas da realidade moderna, expressões ligadas à ignorância e à pobreza. “Algo pitoresco, arcaico, anacrônico, inculto. Enfim, alguma coisa superada ou em vias de superação” (AYALA; AYALA, 1995, p. 10). O termo reforçou, ainda, o mito das três raças, citado anteriormente.

A busca de uma denominação particular é empreendida a fim de distinguir o saber popular de outras formas de cultura, como a de massa, urbana, moderna, erudita ou indígena.

Porém, a tarefa não é simples, pois os conhecimentos abarcados nas culturas populares tradicionais são muito diversificados, além do que comumente uma mesma modalidade pode ter diferenças – na forma, função e até significados – em regiões e/ou grupos distintos (IKEDA, 2013, p. 174).

Assumindo as concepções sobre a cultura elencadas previamente, pode-se entendê-la como algo criado e criador do cotidiano, como potencial espaço de crítica da realidade e à ação consciente dos seres humanos. Assim, a cultura popular tradicional pode ser retratada como a cultura elaborada no dia a dia de comunidades ou grupos não hegemônicos. Suas manifestações possibilitam a pronúncia do mundo pelos oprimidos, utilizando o vocabulário de Paulo Freire.

Em um texto divulgado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), adotado como parâmetro para diversos países, a definição elaborada na *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* pode ser aplicada aos saberes das culturas populares e tradicionais:

todo aquel patrimonio que debe salvaguardarse y consiste en el reconocimiento de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidos de generación en generación y que infunden a las comunidades y a los grupos un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana (ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA, [s.d.]).

Fazem parte dela, portanto, além de sua produção material (ferramentas, livros, comidas), costumes, valores, símbolos considerados patrimônio imaterial. Desse modo, parte da cultura popular não é concreta nem visível enquanto objeto, e daí a diferença fundamental em relação à coisificação, pois está no humano, no indivíduo que experimenta, socialmente, aquela manifestação cultural. Como destaca Maria Lúcia Montes, é “uma memória inscrita no corpo”, que traz elementos subjetivos, transmitidos de maneira viva, pela oralidade e pelos hábitos, por meio de gerações. São manifestações aprendidas e compreendidas somente pela vivência, pois são “performáticas” (MONTES, 2007, p. 132). Não são neutras nem isoladas de seu contexto, são “gestos, expressões e linguagens corporais [que] traduzem visões de mundo” (MONTES, 2007, p. 133).

Cultura popular é fenômeno social, político e histórico e o patrimônio imaterial, dela derivado, vem carregado de identificações e pertencimentos. É um patrimônio que pode perfeitamente se identificar com uma coisa mais imponderável como essas celebrações que reiteram uma outra memória, de uma outra história, transmitida de geração em geração pela

tradição oral ou pelas linguagens de outras artes – a música e o canto devoto, a dança profana, a encenação dramática, o folguedo burlesco (MONTES, 2007 p. 131).

A cultura popular, como envolve saberes tradicionais, é comumente associada ao obsoleto, relacionada a uma postura conservadora que refuta mudanças, que se opõe “a qualquer movimento de transformação da realidade” (ORTIZ, 2006, p. 71). Diversos autores questionam essa associação e compreendem a cultura popular como desvinculada do caráter conservadorista, sendo a ela atribuído um viés transformador.

A ideia de uma tradição morta, estática, que não pode e nem consegue se modificar é contestada por Ecléa Bosi (2009), justamente por este caráter político, histórico e social. A cultura popular é constantemente reelaborada, refeita sobre o que vem do passado, de herança das gerações anteriores. “Só no museu o folclore está morto” (BOSI, 2009, p. 79).

O que caracteriza uma cultura como tradicional é o fato de ser transmitida ininterruptamente de geração em geração, por mestres. O que não significa que não seja constantemente recriada e transformada. Aliás, sua permanente ressignificação é garantia de que permaneça significativa, que forneça parâmetros para a vida atual.

Cultivar e conservar a cultura popular tradicional não é negar o moderno, nem o que ele oferece. É principalmente vivê-lo em harmonia com o passado, é tornar atual o que já foi e não apenas reproduzi-lo de maneira mecânica. É recriar o tempo transcorrido e viver como se inteiro no presente. Citado por Bosi (2009, p. 79), Florestan Fernandes (1961) vê no fato folclórico algo revivido pela comunidade em função de sua “espontaneidade” e “poder de motivação”. A cultura popular mantém vivos elementos importantes da formação cultural de uma sociedade, como suas crenças e valores e, nessa medida pode ser considerada uma forma de educação.

Nas manifestações da cultura popular tradicional estão marcadas, além de seus saberes, a oposição entre os interesses da comunidade que a abriga e os da classe dominante, a denúncia das desigualdades e contradições do sistema capitalista. Assim podem deixar de ser vistas somente como um produto artístico das camadas populares e entendidas como “um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização” (ORTIZ, 2006, p. 72).

Grupos que praticam e fomentam a prática de manifestações da cultura popular tradicional cumprem um papel de perpetuadores da herança de seus antepassados. “O saber popular não existe fora das pessoas, mas entre elas” (ORTIZ, 2006, p. 134). Danças, músicas, rituais e festas fazem referência e reorganizam uma sabedoria ancestral que permite uma práxis de resistência à dominação. A expressão artística desses grupos vai além da dimensão da aparência e do espetáculo.

Lucien Goldmann sustenta que “a ação cultural está, mais do que nunca, condenada a permanecer estéril se separada da ação econômica, social e política” (GOLDMANN, 1972, p. 31). Porém, na sociedade que pensa encontrar o sentido da vida na lógica mercantil, pode-se dizer que a autonomia do sujeito expressa na cultura está ameaçada.

1.3 A modernidade e a cultura do dinheiro

A prática do Batuque de Umbigada coexiste com o modo de vida contemporâneo, em Piracicaba cada vez mais urbano e distante das raízes caipiras, que deixa para trás um vasto universo de conhecimentos e práticas populares para perseguir ideais de modernização e progresso. Assim, a tarefa de manter viva e efetiva uma tradição é constantemente desafiada por outras concepções com enorme poder de sedução, que invadem a identidade das pessoas e tornam simbolismos e rituais ricos em diversidade uma coisa única e esvaziada de sentido. O interesse da classe média e dos meios de comunicação de massa por uma dança que ainda é caracterizada como expressão dos pobres e marginalizados, da comunidade em que teve origem, carrega consigo o risco da transformação de uma manifestação da cultura popular tradicional em mais um mero produto cultural consumido para suprir a carência de práticas humanizadoras gerada pela lógica racional moderna aliada ao sistema capitalista.

Após a década de 1980 questões referentes à cultura popular ganharam espaço no rol das discussões mundiais a respeito da globalização e seus efeitos sobre a sociedade moderna, assim como o meio ambiente. Segundo Ikeda, no Brasil o tema fez parte de debates em fóruns internacionais da década de noventa, como a Eco 92, no Rio de Janeiro, por exemplo. Culturas tradicionais e suas peculiaridades passam, então, a ser levadas em consideração por mais estudiosos quando o assunto é a cultura vinculada a aspectos da economia, tecnologia e comunicação.

Atualmente a economia confere a significação da vida na medida em que incorpora a cultura. Interesses econômicos e culturais coincidem para gerar o *ethos* em que o padrão de normalidade vem do consumo, fornece a estrutura da organização social e gesta uma nova estética. A absorção de uma cultura pasteurizada é aprendizado de uma forma de vida que se expressa esteticamente por meio de uma narrativa mercantilizada. A partir deste contexto pode-se admitir que manifestações como o objeto de estudo deste trabalho estão ameaçadas pelo processo de modernização.

A apropriação e comercialização do popular tradicional fomentada pelos meios de comunicação de massa podem parecer aliadas na busca da preservação e manutenção dos

saberes populares, na medida em que conferem visibilidade à suas manifestações. Porém, as manifestações populares tradicionais, integradas ao sistema mercantil, passam a ser atividades sedimentadas, estáveis, fixas, desprovidas de suas características originais. Dessa maneira podem ser comparadas a palavras vazias, perdem a capacidade de interlocução com a comunidade que integram. “Toda palavra tem que ser viva e promover sentido de vida” (PAULA JUNIOR, 2015b).

Os *mass media* descobriram nas manifestações da cultura popular um conteúdo original e irreverente, com alto potencial comercial. O folclórico está presente na elaboração de pautas dos veículos de comunicação, marcado na cobertura de festas populares, em especial aquelas voltadas aos santos e divindades religiosas. Para os meios de comunicação locais e regionais, as festas tradicionais possuem grande potencial enquanto notícia, pois mobilizam os indivíduos que estão inseridos nessas tradições e que são, portanto, sua audiência. Porém essa inserção midiática muitas vezes distorce as manifestações retratadas, salientando a dimensão de espetáculo que possuem, lado mais palatável e atraente para o consumo, e negligenciando seus simbolismos autênticos. Como Rosa Nava salienta, “as pautas, geralmente, são selecionadas por comemorarem datas festivas, por reunirem um número considerável de espectadores, seguidores ou acompanhantes, ou pelo caráter bizarro ou divertido” (NAVA, 2006, p. 140).

Como resultante da supremacia econômica sobre as outras esferas da sociedade, Goldmann (1972) aponta para o consumo maciço de informações e a produção da cultura funcional, voltada para o mercado. “A influência do setor econômico sobre a sociedade global, cada vez mais unilateral, tende, é claro, para além da supressão de toda consciência dos valores supra-individuais no interior da vida econômica, a debilitar a presença e a ação desses valores no conjunto da vida social” (GOLDMANN, 1972, p. 66). Até mesmo ao lazer ou às horas de descanso são atribuídas novas configurações. O convívio familiar e a proximidade como a comunidade de que se faz parte, são substituídos pela necessidade de consumo e pelo utilitarismo.

Sevcenko aborda a modificação que houve na maneira das pessoas ocuparem seu tempo livre de trabalho, pois na sociedade atual, deve-se estar sempre fazendo algo, o ócio é recriminado. Se não está produzindo, o indivíduo deve estar consumindo. Este raciocínio leva as formas de lazer e entretenimento a passarem por uma revolução, segundo o autor. O “pano de fundo” dessas transformações é a dissolução da cultura popular tradicional, devido à migração dos homens do campo para as áreas urbanas. Nas cidades os camponeses precisam se adaptar ao modo de vida urbano, “são reduzidos aos imperativos disciplinadores da

condição operária” (SEVCENKO, 2001, p.78). Sua raiz, o modo de vida ligado aos ciclos da natureza e seus simbolismos “mítico-poéticos milenares” ficam para trás, não encontram espaço no cotidiano moderno. O modo de ser e ver o mundo na cultura caipira, da qual o Batuque de Umbigada é um elemento em Piracicaba, é devorado pelas práticas mercantis. “Todo esse complexo legado cultural é diluído num conjunto de fórmulas padronizadas, de extensão, duração e efeito calculados, para terem preço mínimo em função de uma ampliação máxima do seu consumo” (SEVCENKO, 2001, p. 79).

Jameson, em sua crítica ao contexto da globalização denuncia a “violência do imperialismo cultural” e afirma:

é muito fácil destruir esses sistemas culturais tradicionais que incluem os modos como as pessoas se relacionam com seus corpos, usam a linguagem, lidam com a natureza ou uns com os outros. Uma vez destruído esse tecido social não pode ser recomposto (JAMESON, 2001, P. 54)

O capitalismo consolidado modifica as formas pelas quais se vivia. Os elementos do mundo moderno ou se adaptam a essa nova lógica ou desaparecem. O *ethos* capitalista assume um caráter de máxima ética, transforma-se em sentido, em motivação, em finalidade que orienta a vida. “A força suprema é o consumismo, o ponto central do nosso sistema econômico e também o modo de vida para o qual somos todos os dias sem cessar treinados por toda nossa cultura de massas e indústria de entretenimento” (JAMESON, 2001, p. 56). Essa nova ordem dá fim à subjetividade, coisifica os indivíduos, que passam a ser representados pelo seu poder de consumo enquanto as mercadorias ganham alma.

Na modernidade o mundo é visto e há a pretensão de explicá-lo através da ciência, que busca a objetividade, a quantificação, a racionalidade, a universalização da verdade e do conhecimento. Aliada a este cientificismo, a lógica capitalista transforma a experiência humana de trabalho e relações sociais em atividades automáticas, inanimadas. O indivíduo perde sua autoconsciência e, apresentando características de um autômato, passa a realizar processos antes dinâmicos e criativos de maneira fixa e passiva.

Jameson (2001) alerta ainda para o processo de “diferenciação” que ocorre atualmente. No mundo moderno os elementos são diferenciados uns dos outros e oferecidos aos consumidores de nichos mercadológicos segmentados. Consome-se a cultura, que também é oferecida de maneira mercantilizada e enquanto se consome recebe-se o treinamento para se consumir mais. É criada a demanda, a voracidade destrutiva da ingestão de valores simbólicos falseados e ilusórios embutidos em produtos dos quais realmente não precisamos. “Através dela e para todos os fins implícitos na opressão, os opressores se esforçam por matar nos

homens a sua condição de “ad-miradores” do mundo” (FREIRE, 1983, p.78). Por meio de recursos que incluem a dominação cultural, os detentores de poder conduzem as “massas conquistadas” à visão de um falso mundo a que devem se ajustar. Alienados, mantêm-se passivos, sendo o mundo algo dado, nunca sujeito a problematizações. Os conquistados tornam-se massas espectadoras.

O diagnóstico de Paulo Freire confirma a declaração de Cevasco: “A cultura tem importância estratégica para a manutenção do *status quo*” (CEVASCO, 2001, p. 09). O que é diferente, como valores de vida comunitária, que não seguem a lógica padronizadora do consumo não encontra espaço para existir. O fazer cotidiano, considerado por Jameson “um tecido de hábitos e práticas costumeiras” (JAMESON, 2001, p. 54) é galvanizado pela ideologia e práticas ditadas na violência do “imperialismo cultural”.

Com a globalização e graças ao progresso tecnológico, todas as culturas do mundo ganham voz e visibilidade. A utopia da democratização midiática promete uma nova riqueza de diversidade cultural. Diametralmente oposto a essa esperança, o que se verifica é o viés econômico impondo uma crescente identidade e integração a um sistema mundial. E quem dá as cartas é quem tem maior poder econômico, visto que o sentido é o consumo.

Tal panorama aponta para a impossibilidade de, sequer, se imaginar alternativas à ordem vigente. As variações são massacradas à medida que se consolida uma hegemonia definitiva, que incorpora elementos exóticos de diferentes culturas, potenciais contrapontos à padronização e à prática do consumo mercantilista da cultura. “Destruição potencial da cultura local ou nacional como um todo – é exatamente o que se constata hoje em dia no segundo e terceiro mundos” (JAMESON, 2001, p. 53).

Na visão de Freire (1983) a invasão cultural é uma ação antidialógica “indiscutivelmente alienante”, é a imposição da visão de mundo dos opressores, que desrespeitam as potencialidades do oprimido, freiam sua expansão. “Os invasores modelam; os invadidos são modelados. Os invasores optam; os invadidos seguem sua opção. [...] Os invasores atuam; os invadidos têm a ilusão de que atuam, na atuação dos invasores” (FREIRE, 1983, p. 178). Ao considerar os invadidos como objetos, a ação conquistadora é “necrófila”, não só oprimindo economicamente, mas roubando do conquistado sua expressividade, seu modo de viver, sua palavra. A desumanização alcança a esfera cultural.

A cultura popular tradicional perdura por séculos por meio da transmissão de seus conteúdos em comunidades marcadas pela oralidade e pelo contato direto entre os seus integrantes. No entanto, o século XX promoveu uma grande ruptura nesta oralidade, impondo

um processo de urbanização e transformando drasticamente o convívio social. Em consequência, o processo de transmissão da cultura popular também foi afetado.

Segundo Bosi, a cultura popular a partir do século XX tem como sentido resistir diariamente “à massificação e ao nivelamento” (BOSI, 2009, p. 28) e a ruptura da produção cultural com os saberes próprios de seu povo é “empobrecedora”. A autora afirma ainda que a tradição oral teve papel fundamental nas culturas pré-midiáticas, por ela se transmitia o conhecimento, as crenças, os valores de uma sociedade. Conteúdos eram passados por meio de provérbios, lições, trabalhos, manifestações artísticas e religiosas, sempre com a transferência presencial de geração em geração. Walter Benjamin fala da importância da transmissão dos saberes pelos mais velhos: “sabia-se muito bem o que era a o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens” (BENJAMIN, 2012a, p.123).

1.4 Empobrecimento cultural, práxis do opressor

Já na primeira metade do século XX, Benjamin percebia o rompimento das tradições provocado pela grande urbanização e pela utilização dos meios de comunicação, estes responsáveis, segundo Belarmino César Guimarães da Costa, por novas “sensações que rompem sentido de temporalidade e de noção de espaço” (COSTA, 2003, p. 120). Oito décadas após o texto de Benjamin, este rompimento se mostra ainda mais acentuado e as tecnologias de informação e comunicação possibilitam o aumento do abismo entre as gerações mais antigas e as jovens.

O pensamento benjaminiano suscita discussões e abre caminhos para novos estudos e propostas de superação de problemas políticos, econômicos e sociais dos dias atuais. O que nos tem a dizer dialoga de maneira instigante com questões correntes, ainda que tenha escrito no século anterior. O autor ataca duramente a concepção de progresso difundida na modernidade, enxerga no frenesi humano pelo avanço da técnica um engodo, uma ilusão.

O cotidiano cada vez mais mediado pela tecnologia promove transformações não só funcionais, mas no modo como as pessoas veem e se relacionam com o mundo e com os outros. Há, para Benjamin (2012), um esvaziamento, um enorme empobrecimento na vida humana. Pensadores e artistas são por ele chamados de “construtores”, que projetam conceitos e obras úteis, pragmáticas, mas sem um caráter humanizador. Desenvolvem produtos para indivíduos modificados pela tecnologia, mobilizados para a transformação da realidade em prol do trabalho. Filosofia e arte não tratam mais de interioridade, fogem da semelhança com o humano. É a humanidade reproduzindo o ambiente estéril das fábricas em seu mundo

particular, construindo prédios de vidro que não permitem que deixem suas impressões ou que haja algo de particular, de privado. As histórias passadas de pai para filho, riqueza herdada e valorizada durante diversas gerações desvanece e se perde no atual, em que as horas são marcadas objetivamente e contam o tempo de produzir e consumir. “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor, para recebermos em troca a moeda miúda do atual”, afirma Benjamin (2012, p. 128).

A intensa produção de ideias que surge com o desenvolvimento da técnica para ele não é renovação, é galvanização. Sente a falta de valores anteriores à modernidade, que conferiam genuinidade à existência humana e à sua produção cultural. Os sujeitos modernos lhe parecem formados para a vida funcional, para desprezar ou ignorar suas raízes, seu passado, interessados apenas na ilusão tecnológica de seu mundo inóspito.

Benjamin enfatiza a importância do conhecimento, do patrimônio cultural, que só são legítimos quando acompanhados da experiência, da possibilidade de se compartilhar uma tradição; a experiência passada de geração em geração, tradição vivenciada e ressignificada a partir de novos aprendizados, uma cultura comunitária, dinâmica, comunicada. Relaciona o empobrecimento cultural ao *ethos* capitalista, ao tecnicismo, às atividades e movimentos repetitivos, que transformam sujeitos em autômatos, vazios e mudos. “Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 2012a, p.124).

Lógica capitalista e globalização engendram a conjuntura em que o único sentido é o consumo. “O dinheiro é a medida de todas as coisas” (FREIRE, 1983, p.25). A riqueza das tradições salvaguardadas na cultura popular se perde, o que vale é o aparente, o belo ou excêntrico, o espetáculo que vende. Empobrecida, de cultura viva passa a produto estéril e mudo.

A técnica aliada à lógica capitalista permitiu a formação de grandes produtores e distribuidores de um conteúdo que situa-se entre o mercantil e o cultural. Prometendo abastecer o mercado com produtos originais e personalizados, pensados para agradar ao gosto dos diversos nichos consumidores, são oferecidos um sem número de bens culturais simplificados, conteúdos padronizados de fácil digestão, não exigindo nem dando espaço para uma formação cultural efetiva do sujeito através da reflexão ou expressão de sua subjetividade. Em um quadro composto por grandes corporações comprometidas com o poder hegemônico que dominam os meios de comunicação de massa e pela técnica que contribui para a formação de pessoas que se identificam e se realizam por meio do consumo de

mercadorias culturais esvaziadas de sentido, emancipação passa a ser um conceito apartado da condição humana.

Para Freire, que compartilha da visão marxista, há duas classes sociais na sociedade capitalista: a opressora e a oprimida. Os fundamentos desta opressão se dão não só no campo econômico, mas também no cultural. Complacente em relação à ordem social injusta que organiza a sociedade, o oprimido, além de estar submerso na lógica alienante do opressor, a incorpora. Assim pode tornar-se também opressor, ou “subopressor” uma vez que traz para si a ideologia que o cerceia, adotando uma postura individualista, coerente com a sociedade capitalista. “O seu ideal é, realmente, ser homens, mas para eles, ser homens, na contradição em que sempre estiveram e cuja superação não lhes está clara, é ser opressores” (FREIRE, 1983, p. 33).

Mamãe eu não quero

Não quero trabalhar de sol a sol

Eu quero ser chofer de praça

Senão um jogador de futebol (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 279).

Nas palavras irônicas de Mestre Herculano (acima) percebe-se a internalização dos valores opressores pelos oprimidos, que almejam o trabalho do motorista ou o status do jogador de futebol. A referência ao chofer de praça e ao esportista remete também a uma antiga anedota repleta de preconceito - negro em um carrão ou é motorista ou jogador de futebol - que traduz a maneira de enxergar o negro na sociedade brasileira, o espaço e tratamento que lhe é concedido conforme sua origem.

A realidade opressora é formativa. No cotidiano alienante, que nega aos oprimidos a autenticidade de sua fome, de sua dor, posto que são coisas, define-se a maneira de ser dos homens, opressores e oprimidos, que acabam por entender ser essa a única e inexorável maneira de existir. “Fora da posse direta, concreta, material, do mundo e dos homens, os opressores não se podem entender a si mesmos. Não podem ser” (FREIRE, 1983, p. 48-49).

Se os opressores não conseguem perceber o mundo senão através da ótica da posse e dominação, por sua vez os oprimidos internalizam o modus operandi do opressor e, apesar da vontade de serem livres, “hospedam” seus opressores e muitas vezes reproduzem a mesma lógica que os desumaniza. A estrutura do pensar é condicionada pela formação, pela experiência vivida.

Na experiência do trabalho ou na relação com os outros, o que se aprende é agir e pensar como o opressor, pois o mundo funciona conforme sua ideologia. O sentido da vida é

dado pela lógica da produção, do lucro, do consumo desenfreado, do valor simbólico das coisas. Pensar e agir de acordo com as normas do mercado é natural. É difícil perceber que a dinâmica do mundo não precisa ser esta, que há formas diferentes e possíveis para se viver.

Fato que ilustra a disseminação da ideologia hegemônica na sociedade e, talvez, umas das mais perversas facetas do sistema de exploração e opressão em que se vive é justamente que, imerso na vida regida pelo *ethos* capitalista, não se percebe sequer que há uma manipulação, uma inculcação de ideias que mantém o *status quo*. Conferir valor às pessoas de acordo com o que são capazes de consumir é algo tão natural, que torna-se legítimo também acreditar que alguém que não consegue comprar não tem capacidade. Se sentem fome, se não têm onde morar, se não têm acesso à educação ou à saúde, se não ganham o suficiente para garantir as necessidades básicas para a sua sobrevivência é porque não são capazes ou não se esforçaram o suficiente. Enfim, se precisam se sujeitar a situações de vida desumanas é responsabilidade ou culpa deles próprios, por serem inaptos, inferiores ou menos inteligentes.

A desvalorização de si mesmos nos oprimidos é a introjeção de como são vistos pelos opressores. Desacreditados pelos opressores e por si próprios não conseguiram, por incompetência, garantir as mercadorias e serviços de que necessitam. Os mais capazes, mais fortes, mais inteligentes, merecedores das benesses disponibilizadas no mercado, então solidários e caridosos, olham para baixo e estendem a mão aos carentes, oferecendo num gesto de fraternidade seus restos, o que não os serve mais ou sua palavra redentora.

A força motora que se contrapõe à reprodução inexorável e eterna dessa sociedade nutrida pela exploração e sacrifício de uns para o privilégio de outros está justamente na dialética que Paulo Freire explicita entre a desumanização e a afirmação da vocação do homem de “Ser Mais”. “Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará para entender o significado terrível de uma sociedade opressora?” (FREIRE, 1983, p. 32). É acreditando na autoemancipação, enquanto homem ou povos, que o autor escreve sobre uma pedagogia do oprimido, sobre a necessidade da “luta incessante” pela recuperação da sua humanidade. O autor não separa o projeto antropológico do projeto político ou do projeto de educação, para ele a luta tem papel pedagógico, é o testemunho da humanidade nos homens.

Os versos de Dona Anecide (abaixo) podem ser lidos como expressão de uma práxis em que o sujeito reconhece sua vocação para “Ser Mais”, identificando no trabalho organizado pela sociedade capitalista algo que o limita. Na moda o trabalho é apresentado como contrário à alegria, à construção de algo positivo. Trabalhar é imposição a que o pobre é obrigado a se submeter, algo externo ao sujeito, não acrescenta nada à sua humanidade, ao seu

existir. É ação compulsória apartada do fazer com o outro, atividade desprovida de sentido, não é práxis.

Aiê, mundo, aiê, mundo

Que a vida da gente pobre

É como um jogo de baralho

Aiê, mundo, aiê, mundo

Quando a alegria é demais

Pode esperar o trabalho (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 191).

A alienação decorrente do empobrecimento das experiências de trabalho e relações sociais, da interiorização da lógica opressora, de uma educação que deposita conhecimento desvinculado da realidade próxima do aluno reforçam e mantém o funcionamento da sociedade tal como é. “A primeira condição para que um ser possa assumir um ato comprometido está em ser capaz de agir e refletir” (FREIRE, 1979, p.7). Se não se é capaz de refletir sobre si mesmo e sobre sua ação no mundo não há possibilidade de transposição dos limites que lhe são impostos. Seu estar no mundo é o estar adaptado, “fora” ou “sob o tempo”, imerso numa realidade com a qual não se relaciona efetivamente, em que somente está inserido. Seu fazer não o marca, não transforma nem a ele nem ao mundo.

O educador defende a “palavra” como elemento libertador. É a palavra que pode ser dita por cada indivíduo, não a palavra que será apenas dita por um sistema midiático globalizante e ouvida por milhões ao mesmo tempo, em diferentes lugares. “É preciso primeiro que, os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra, reconquistem esse direito, proibindo que este assalto desumanizante continue” (FREIRE, 1983, p. 93). A práxis opressora concentra o poder da pronúncia do mundo e transforma o indivíduo em ouvinte, em espectador.

Na supremacia do poder econômico a lógica do capitalismo transpõe para o âmbito da cultura a massificação e a práxis opressora camuflada de possibilidade de escolha. Contudo, mesmo no cenário em que os interesses econômicos delimitam o espaço da cultura e a pretendem como simples mercado, impelindo a coisificação do humano e a de suas expressões culturais, as pessoas não são completamente entorpecidas. Ainda que os *mass media* sejam poderosos veículos de alienação, persiste a “dificuldade de assegurar a produção em massa” de pessoas completamente destituídas de senso crítico, “executantes ideais” (GOLDMANN, 1972, p. 27). A educação não é só a escolar e a cultura de massa não é a única formativa. As pessoas não se fazem massivamente, possuem potencial de resistir na cultura de

seu grupo. Existem ainda homens e mulheres que insistem em realizar e operar o mundo, utilizando espaços em que o humano é valorizado lutam por uma história feita por sujeitos.

De acordo com as condições sociais de existência “alguns aspectos da cultura popular podem desaparecer, enquanto outros podem ser reelaborados, passando a responder às novas condições enfrentadas” (AYALA; AYALA, 1995, P. 40). É comum escutar pessoas do circuito cultural de Piracicaba, partindo de uma interpretação fragmentária desta ideia, afirmar que dadas as condições agora impostas pelo modo de ser capitalista restam duas possibilidades às manifestações da cultura popular, entre elas o Batuque de Umbigada: a aceitação da condição de ritual folclórico empalhado a ser exibido em museu e estudado como passado ou sua sujeição aos interesses mercantis, transformado em mercadoria e vendido como espetáculo excêntrico. Nas duas alternativas deixaria de ser uma práxis.

Tal prognóstico ignora a possibilidade de que a cultura e a tradição possam ser reelaboradas e se adaptar a contextos diversos tanto no sentido de uma sujeição quanto de forma que configure uma prática de resistência à imposição de padrões culturais dominantes.

Eu moro em Capivari,
Gosto muito da minha terra
São João que me perdoe,
Do que eu vou falar aqui
Precisa acabar o racismo
Dentro de Capivari (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 193).

A moda de Dona Anecide denuncia uma das faces da opressão a que estão sujeitos os negros ainda hoje. Nas palavras de sua composição reflete sobre as contradições que vive, pois gosta de sua cidade, o lugar de que faz parte e que faz parte dela, mas não aceita a discriminação que lá persiste. Pede desculpas a São João, padroeiro da cidade, mas é taxativa: é preciso acabar com o preconceito em Capivari. É capaz de observar as diversas situações cotidianas vividas por ela, sua família e amigos, enxerga nelas a marginalização, entende que não é uma maneira de agir justa ou humana e chega à conclusão de que é uma situação a ser transformada. Para Dona Anecide, participar do fazer de sua cultura por meio da composição de modas do Batuque de Umbigada é possibilidade de expressar e colocar em discussão esse processo subjetivo de reelaborar o que recebeu e devolvê-lo à sociedade criticamente, não aceitando a condição opressora que lhe é imposta.

A conjuntura empobrecida apresentada por Benjamin retrata a realidade cultural em que a práxis opressora descrita por Paulo Freire predomina e da qual o Batuque de Umbigada

não deixa de fazer parte. Os batuqueiros estão inseridos nesta sociedade que valoriza o progresso, a preponderância da técnica e o consumo. As condições que balizam a produção da cultura acompanham e colaboram para a manutenção da realidade justificada pela ideologia dominante. Ainda assim, o fazer do Batuque de Umbigada se dá em um contexto criativo, dinâmico e rico em contradições e contrastes. Do processo de recriar a tradição participam sujeitos com pontos de vista algumas vezes divergentes, mas que têm reconstruído a manifestação como práxis de resistência à opressão.

2 TRADIÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA: POSSIBILIDADES E CONSTRUÇÕES

“Cultivar, de novo, todo o passado e deliberar de forma nova a respeito de todo o futuro”.

(Ernst Bloch)

Tradição é um termo que pode ser, à primeira vista, associado com o que é antiquado e ultrapassado, conservador. Ao contrário do que possa parecer *a priori*, a tradição é criadora. É justamente sua constante modificação que garante a manutenção de sua expressão. Recriada, ela preserva os valores que a caracterizam originalmente, permanece palavra que fornece sentido à vida e orienta a práxis de quem dela comunga.

A etimologia do vocábulo confirma sua tendência à dinâmica. A palavra tradição tem origem no termo *traditio*, que em latim significa entregar (TRADIÇÃO, 2008). Assim, participar de uma tradição é receber e depois entregar para outro o que lhe foi conferido. A tradição precisa ser transmitida para continuar existindo. Segundo o filósofo e batuqueiro Antonio Filogenio de Paula Junior (2015b), desde que chegou ao Brasil, no século XVI, com os primeiros negros escravizados de origem *bantu*, a prática do Batuque de Umbigada não sofreu interrupção. Os saberes que permeiam a dança e a música nesta expressão cultural são transmitidos sem hiato algum. “Registros orais e escritos dão conta da transmissão contínua do Batuque de Umbigada” (PAULA JUNIOR, 2015b).

O processo de ensinar e aprender no Batuque de Umbigada prevê a participação ativa do aprendiz, que recebe o conhecimento de seus ancestrais, reflete sobre eles e os assimila. No curso entre a recepção e a assimilação para posterior transmissão das práticas difundidas há espaço para a recriação ou adaptação do conteúdo transmitido. O respeito à sabedoria dos mais velhos não impede uma postura crítica das gerações mais novas em relação à forma da cultura que lhes é ensinada. O fazer dos batuqueiros é de sujeitos que carregam em si marcas da realidade social peculiar do tempo e do espaço em que vivem.

Os participantes do Tambu estão inseridos em um grupo que experiencia uma lógica diferente da hegemônica, como será demonstrado mais adiante, porém não deixam de constituir a sociedade que vive de acordo com os moldes capitalistas, que também interferem em sua maneira de se relacionar com o mundo. Portanto, na tradição desta manifestação cultural de origem africana são preservados valores essenciais que a caracterizam, mas também convenções e normas são questionadas e alteradas, a fim de que continuem existindo efetivamente, para que esses valores essenciais sirvam como parâmetros para uma sociedade

tão diferente da que existia no século XVI, quando a sabedoria ancestral *bantu* passou a compor a cultura brasileira.

O Batuque de Umbigada foi, quando praticado nas senzalas, um meio dos negros escravizados resistirem ao pensamento e à prática dos colonizadores que negavam sua humanidade. Darcy Ribeiro (2006) descreve a trajetória do negro escravizado, desde sua captura até sua morte, de uma maneira que não deixa margem de dúvida em relação a seu caráter desumanizador. Sobre a rotina dos cativos relata:

esta era sofrer todo o dia o castigo diário das chibatadas soltas, para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo preventivo, pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes arrancados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver (RIBEIRO, 2006, p.107).

Segundo Ribeiro (2006), não há como um povo passar por uma realidade como a acima descrita e não ficar marcado indelevelmente. O Batuque de Umbigada carrega traços provenientes da época da escravidão, mas além de contribuir para a construção da memória do grupo, sua prática pode ser uma forma de resistência à lógica mercantil e ao *ethos* capitalista, na medida em que se baseia em valores opostos aos difundidos pela ideologia hegemônica. As pessoas que hoje fazem o Tambu acontecer não são mais consideradas propriedade de algum senhor, nem recebem chicotadas em seu dia a dia. Ainda assim, sentem na pele as contradições e desigualdades promovidas por um sistema que explora o humano como coisa, que o priva de sua autonomia e o aliena tanto na forma como trabalha como na que se diverte.

Dona Anecide canta a inversão de valores na sociedade atual, que prestigia quem tem o poder, não a virtude; a dor a ser suportada no convívio diário com a arbitrariedade; o revés de fazer parte de um jogo em que as regras são ditadas por quem está contra você. Inspirada em uma situação vivida por seu filho, que foi demitido de um emprego por ser negro, explicita em seus versos a visão de que o negro não tem valor como humano.

*Não adianta ser honesto,
E nem ofenda meio mundo,
Quando a pessoa é sem vergonha
Tem mais valor nesse mundo.*

*Ai, ai, ai meu Deus,
Veja quanta ingratidão que tem no mundo
Quando um homem é trabalhador*

E toma nome de vagabundo (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 174).

O Tambu faz parte da realidade dos mais pobres, dos que vivem em bairros periféricos e na zona rural, ou dos que dessas comunidades vieram. Apesar do interesse que desperta numa parcela de profissionais liberais, estudantes ou professores universitários de classe média, continua sendo a voz dos desfavorecidos, dos sem espaço, dos ignorados pela sociedade. Estabelecendo uma ponte com o pensamento de Paulo Freire (1983), participar do Tambu é uma oportunidade de um grupo que se compreende oprimido pronunciar seu mundo, divulgar os valores em que acredita, agir como sujeito consciente, não como autômato. Apesar do interesse comercial dos *mass media* em transformá-la em mero produto comercializável, esta tradição ainda não foi apropriada pelos produtores de bens culturais esvaziados de sentido.

Pode-se dizer que os participantes dos grupos de Batuque de Umbigada vivem uma contradição: estão inseridos no capitalismo e dele participam, mas constroem uma práxis que reelabora valores opostos aos interesses deste sistema, por serem antagônicos à ideologia dominante. Na tradição *bantu* prevalece a coletividade, a proximidade entre os indivíduos, a valorização do feminino e o respeito ao idoso. Pela oportunidade que oferece a seus participantes exercerem um modo de ser divergente do referenciado pela ideologia do opressor, o Batuque de Umbigada pode ser considerado ainda um espaço para uma forma mais humanizada de ver e se relacionar com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Ao longo do tempo, a dança e a música que fazem parte do Batuque de Umbigada passam a ser também uma possibilidade de expressão de anseios, angústias e crenças. Por meio das letras das modas cantadas durante as festas, o grupo tem oportunidade de falar de seu cotidiano, celebrar a alegria de suas conquistas, rememorar o sofrimento vivido. Compondo, escrevem sua autobiografia, contam sua história, constroem sua memória.

Rei Domingos lembra que em sua mocidade (nasceu em 1892), muitos namoros começavam nos batuques. E canta pensando naqueles tempos:

Eu tenho dó dessas mulher

Que namora esses mulato cor de bode

Toma couro todo dia,

Lida pra largar, não pode (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 219).

Em 1963 sua esposa morreu e Rei Domingos ficou um ano sem participar do Tambu. “No fim do ano teve um batuque na cidade de Tietê, um casamento de um cantador de cururu

famoso chamado Parafuso, de Piracicaba. Esse foi o primeiro batuque que eu fui depois que ela morreu” (ARRUDA, D., 2015f, p. 219). Na festa compôs versos que traduzem seus sentimentos e impressões na ocasião:

Hoje está fazendo um ano
Veja, que eu aviuvei
Acabou minha nervosa,
Alegrou meu coração
Pois dessa festa gostei

As batuqueiras desta festa
São bonitas e folgam bem
Façam outra festa como esta
Mesmo que não me convidem
Eu torno voltar outra vez (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 220).

Antes, porém, de analisar de que forma os batuqueiros utilizam a dança e a música como expressão e narrativa, é fundamental delimitar a compreensão de história e memória adotada neste trabalho.

2.1 Concepções sobre a história

O que pode ou não ser considerado fato histórico depende da concepção adotada pelo historiador. Segundo Jacques Le Goff (1990), na tentativa de fazer com que os fatos que constituem a história sejam tratados como legítimo objeto científico, desde a Antiguidade historiadores e filósofos procuram definir leis que a delimitem, sem sucesso. Durante muito tempo a história narrou a verdade dos grandes personagens e seus valorosos feitos, ignorando a realidade de pessoas sem destaque na sociedade como terreno fértil em acontecimentos, não levados em consideração devido à manipulação no processo de definição do que devia ou não participar da narrativa histórica. Posteriormente uma visão mais ampla possibilitou o trabalho de historiadores conscientes da narrativa histórica como construção, que reconhecem a importância de realidades antes negligenciadas.

Le Goff enxerga no surgimento de novos setores na história, que a entendem também como uma prática social, algo positivo que pode representar “um enriquecimento notável” (LE GOFF, 1990, p. 12). Porém faz uma ressalva determinante: para que haja este

“enriquecimento” é imprescindível que a representação história não seja subordinada à realidade material ou econômica e que todas as realidades tenham o mesmo peso, sem o privilégio de nenhuma em detrimento de qualquer outra.

Uma explicação histórica eficaz deve reconhecer a existência do simbólico no interior de toda realidade histórica (incluída a econômica), mas também confrontar as representações históricas com as realidades que elas representam e que o historiador apreende mediante outros documentos e métodos. [...] E toda história deve ser social (LE GOFF, 1990, p. 12).

Para o autor, a história não trata mais da história do homem, mas agora se ocupa da história dos homens em sociedade. Logo após fazer tal constatação o próprio autor lança uma dúvida instigante: “Mas será que existe, se é que pode existir, somente uma história do homem?” (LE GOFF, 1990, p. 8). Entre diversas outras questões levantadas pelo historiador a respeito da história¹⁰ esta pode servir como um ponto de partida para reflexões que contribuam para o desenvolvimento do presente trabalho.

A história dos grandes impérios, suas cidades e sua população, fruto do trabalho dos historiadores da Antiguidade contam a história da humanidade? Provavelmente outras versões para a trajetória dos humanos no mundo seriam adotadas como referência se o eurocentrismo não fosse critério para os historiadores modernos realizarem seu trabalho. Le Goff afirma que a história passa atualmente por um período de grande popularidade entre as sociedades ocidentais, quando cada país, inclusive os menos desenvolvidos economicamente, empenha-se em ter sua história própria. “A história tornou-se, portanto, um elemento essencial da necessidade de identidade individual e coletiva” (LE GOFF, 1990, p. 16).

A partir desta afirmação compreende-se que fazer história não pode ser um simples narrar de fatos que condensem todos os indivíduos em um modelo universal que os represente. O universal empobrece a história, ao simplificar explica menos e desprestigia saberes. O olhar que é capaz de identificar realidades diversas em uma mesma sociedade permite que se conte uma história rica em nuances, contradições e perspectivas, sem que para isso o historiador precise se afastar da verdade.

Desde sua origem como ciência a história se pauta na realidade forjada a partir de indagações e testemunhos. Ainda que existam críticas a essa maneira de se fazer história, a possibilidade de reunir documentos escritos e tratá-los como testemunhas pareceu resolver as

¹⁰ Jacques Le Goff, no prefácio do livro *História e memória* problematiza diversos pontos ligados à história, como; “a história da história” (historiografia), a forma de lidar com o tempo natural e o tempo vivido, as relações entre passado, presente e futuro, a práxis dos historiadores, o retorno do interesse por eventos, para, em seguida, expor seus argumentos em relação a cada um deles.

limitações que a transmissão oral impunha aos historiadores, que dependiam dos relatos de quem viu ou ouviu o que se passou. A história tradicional restringiu a ação do historiador, reconhecendo como documentos somente textos ou artefatos arqueológicos. Aceitar novos elementos como documentos para a construção de uma narrativa histórica, aproximando assim memória e história, não significa abdicar do trabalho baseado na objetividade. Pelo contrário, oportuniza uma compreensão mais ampla e aprofundada, na medida em que leva em consideração um maior número de fundamentos e aspectos. A tradição oral, por exemplo, com seus relatos, expressões artísticas e simbolismos não precisa ser encarada como um limite, mas como oportunidade de conhecimento.

Le Goff alerta para a maneira como se procede a análise de qualquer documento. Gestos, palavras, livros ou cartas, mesmo sendo elementos tão diferentes entre si, quando tratados como documentos devem ser examinados com extremo cuidado. Não só pela intencionalidade neles contida¹¹, mas pelo risco de se projetar no documento concepções prévias enraizadas, naturalizadas e, por isso mesmo, que não são percebidas como influentes nas observações. Sem que se note, partindo do que é naturalizado para o historiador, o objeto é envolto numa espécie de aura, que funciona como um véu: impede que se olhe para ele.

Para se produzir conhecimento novo é preciso estranhar. Carlo Ginzburg (2004) recomenda “ler a realidade às avessas, partindo da opacidade, para não permanecer prisioneiro dos esquemas da inteligência” (GINZBURG, 2004, p. 14). Derivar do que é estranho, do que incomoda, que não faz sentido afasta da estrutura previamente montada, favorece novas descobertas que divergem de modelos prévios.

Se, no passado, o interesse dos historiadores se concentrava nas celebridades e seus protagonismos, hoje o que não foi contado, a história dos figurantes da trama conquista a atenção dos estudiosos. Contrapondo-se aos argumentos de que uma pesquisa a respeito de pessoas das classes subalternas do passado é inviável, pois não há material disponível para análise, o estudo sobre Domênico Scandella, conhecido como Menocchio, um moleiro condenado à morte pela Inquisição no século XVI realizado por Ginzburg (2006) comprova que há outros sujeitos além dos grandes nomes preservados e que é possível acessar a história de pessoas que não legam registros escritos, mas ainda assim deixam sinais de sua existência. O respeito do autor pela singularidade do moleiro, assim como sua recusa em adaptá-lo a um cenário já pintado aponta para a ideia de que ao olhar para o particular é possível ver o

¹¹ A dimensão da intencionalidade contida nos documentos será abordada mais adiante, quando discutida a memória enquanto construção.

universo. Para Ginzburg (1989), analisar o particular permite mais que pensar o todo: entender o sujeito, o sujeito e seus pares, o sujeito e o grupo social em que vive, o sujeito e seu contexto temporal-histórico. No individual encontra-se o coletivo, além do específico, o geral; no todo as peculiaridades se dissipam, o próprio do sujeito passa despercebido.

Ginzburg, aos deslindar, por meio de documentos que livros Menocchio lia, quais eram suas inquietações e pensamentos, sobre o que discutia, declara: “é um homem como nós, é um de nós. Mas também é muito diferente de nós” (GINZBURG, 2006, p. 9). Foi necessário reconstruir e analisar essa diferença para que se pudesse vislumbrar “a fisionomia, parcialmente obscurecida, de sua cultura e o contexto social no qual ela se moldou” (GINZBURG, 2006, p. 9). Para o historiador italiano, mais importante que saber que livros Menocchio leu foi compreender como ele os leu, qual sua interpretação para suas leituras, como as relacionou com os saberes e a forma de ver o mundo própria de seu tempo e lugar. Para entender o “crivo” estabelecido pelo moleiro para a leitura de textos que chegavam até ele, Ginzburg precisou conhecer a cultura oral existente na época. Assim, uma pesquisa em torno de um indivíduo resultou em hipóteses sobre a cultura popular camponesa na Europa pré-industrial e em discussões da influência recíproca entre a cultura dos dominantes e a dos dominados.

A ideia de que a realidade das pessoas que não pertencem à classe dominante devem fazer parte da história, que a narrativa histórica deve se afastar dos preceitos positivistas e produzir conhecimentos novos partindo da observação dos fatos “às avessas”, que a história desempenha um papel na formação da identidade de um povo e que a realidade histórica deve ser analisada levando-se em consideração as influências econômicas e materiais aproxima o pensamento dos dois autores citados até este ponto ao de Walter Benjamin. O autor revela em seus textos uma visão bastante complexa e peculiar em relação à história. Porém é possível estabelecer um diálogo entre sua produção filosófica e o pensamento dos historiadores mencionados.

Benjamin (2012) critica o historicismo positivista, que concebe a história como uma narrativa linear e parcial. Um modelo objetivo, que difunde o discurso nivelador, pretensamente universal, enaltece as conquistas e valores dos vencedores como única possibilidade de verdade. Para ele, “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1987, 225). Tal afirmação pode ser compreendida como uma alegoria que demonstra como a narrativa eleita como histórica, a versão dos fatos que sobrevive ao tempo e é perpetuada, portanto considerada vencedora, é também responsável pelo sofrimento

infligido aos vencidos, aos que tiveram sua realidade negada pelos dominantes e com isso parecem não significantes historicamente. A frase reflete o poder de preservar ou ocultar realidades vividas que a história detém, e assim eternizar uns e deixar que outros desapareçam. Jeanne Marie Gagnebin destaca alguns pontos importantes discutidos pelo autor.

Se, com efeito, as Teses Sobre o Conceito de História partem de uma crítica à prática da social-democracia alemã sob a república de Weimar, elas se abrem para um problema teórico muito mais vasto: como pensar o tempo da história? Como escrever a história, como fundar uma historiografia que não faça do presente o resultado previsível de um desenvolvimento necessário, mas que saiba revelar o possível - o que foi um dia possível no passado, e o que é possível hoje? (GAGNEBIN, 1993, P.20).

O filósofo alemão propõe a leitura da narrativa histórica procurando o não dito, o que está implícito, mas não revelado, sua interpretação a partir do ponto de vista dos vencidos, dos oprimidos, dos não eleitos. Utilizando o materialismo histórico, aposta no olhar para o que ficou encoberto, o que ele chama de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012b, p. 13).

Como contraponto à temporalidade do progresso, Benjamin aborda o presente como algo valioso, como um tempo de potencialidades, o lugar da ação. Somente no presente é possível o rompimento da continuidade histórica, o fim da opressão dos vitoriosos sobre os vencidos. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade” (BENJAMIN, 1987, p. 226). Acredita na articulação histórica entre presente e passado, na tradição rememorada e reconstruída.

Michael Löwy (2005) explica que a ideia profundamente original do autor alemão sobre a filosofia da história, é criada a partir de três pontos de vista *a priori* contraditórios ou incoerentes: o romantismo, o messianismo judaico e o marxismo. “Não se trata de uma combinação ou síntese eclética dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas de invenção, a partir destas, de uma nova concepção” (LÖWY, 2005, p.17). Para a construção dos conceitos benjaminianos as mais diversas influências de correntes filosóficas são elaboradas em uma “operação de fusão alquímica, para fabricar com eles o ouro dos filósofos” (LÖWY, 2005, p. 12).

Ao se evidenciar o componente romântico nas obras de Walter Benjamin se faz necessário explicitar a que romantismo Löwy se refere. Löwy e Sayre (2015) desconstróem alguns conceitos sobre o romantismo e o apresentam como uma maneira de estar na sociedade que se expressa em algumas obras, nas artes ou na filosofia, em oposição ao capitalismo. “É

uma visão de mundo. Partindo de uma análise marxista é um protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, contra a economia burguesa”, argumenta Löwy (2015). Os românticos percebem que existia algo que foi perdido, contradições e ambiguidades que não cabem na exatidão do mundo moderno. Um mundo desencantado, carente da face espiritual e sensível.

Os autores apontam quatro tipos de romantismo: retrógrado, conservador, desencantado e revolucionário. O revolucionário sente a nostalgia do passado e quer transformações, quer re-encantar o mundo. Para Löwy o romantismo revolucionário é “uma volta pelo passado em direção ao futuro utópico, pós-capitalista. Portanto, uma visão dialética, refere-se ao passado para atacar o presente burguês com vistas ao futuro” (LÖWY, 2015).

Partindo desta tipologia, Benjamin pode ser considerado um romântico revolucionário. Estão presentes em sua concepção da história a crítica à ciência, à racionalidade, à quantificação e mecanização do mundo, à padronização, à abstração racionalista e à dissolução dos vínculos sociais, características que, segundo Löwy (1990), aproximam romantismo e marxismo. A nostalgia do passado está sempre bem marcada, porém em forma de tensão revolucionária, incitando a mudanças.

Dois conceitos fundamentais são ressaltados por Löwy (2005) a partir de sua leitura das teses de Benjamin sobre o conceito de história: a rememoração e a redenção messiânica. A rememoração, o olhar para o que já foi, a consciência de injustiças cometidas ganham uma “qualidade redentora”, tornando-a capaz de transformar o sofrimento das vítimas do passado. Não se trata de um simples lembrar, mas de conferir um sentido mais amplo para a palavra, considerar a rememoração dotada do caráter de construir novamente a memória, trazendo à tona e discutindo as contradições negadas, os conflitos atenuados, dando voz aos antes silenciados.

Benjamin traz à tona o componente teológico, religioso, mítico entrelaçado ao mundo material. “Não resta dúvida que uma das constantes de Benjamin é passar do registro teológico ao materialista e vice-versa, com uma facilidade que desconcerta seus leitores” (GAGNEBIN, 1993, p. 20). A força messiânica descrita pelo autor corresponde à força revolucionária, que move a humanidade em direção à sua emancipação. A redenção pode ser compreendida pelo viés profano e teológico. “Em termos seculares ela significa a emancipação dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p.51). A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que a redenção messiânica é a revolução, uma missão herdada dos antepassados, uma aposta na sociedade com valores comunitários.

A relação histórica entre passado, presente e futuro concebida por Benjamin, dialética, rica e complexa, é em parte expressa na afirmação de Jeanne Marie Gagnebin: “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 1998, p. 218). Presença e ausência, atual e passado fazem parte do jogo de oposições que se entrelaçam na construção da memória. Nela o que já foi transparece vívido, recriado em uma narrativa que atinge também o presente durante sua elaboração, visto que promove reflexões ligadas a fatos e condições ainda existentes e indica que o agora é transitório.

2.2 Memória e história: construções humanas

Não há ingenuidade no jogo entre luz e sombra que determina o que será ou não lembrado. Como sustenta Le Goff (1990), memória é organismo vivo, precisa de alimento, necessita da ação dos sujeitos. Uma ação carregada de intencionalidade: é preciso lembrar e esquecer. Quem determina o que é relevante ou insignificante, o que deve receber destaque ou ser ocultado? Esquecer e guardar fazem parte de um jogo de poder na construção da memória e da história.

Se um documento produzido em outra época resiste ao tempo e atravessa espaços para chegar até o momento presente significa que foi guardado por alguém. A ação de uma pessoa de conservá-lo possibilita que seja lembrado futuramente. Escolhas são feitas para que os documentos sejam preservados ou esquecidos, alguma lógica, ou critério, é utilizada nestas escolhas. Guarda-se o que se quer perpetuado de acordo com algum interesse, seja pessoal ou coletivo.

A ação que busca imortalizar uma memória é permeada pelas relações de poder. O detentor do poder abriga a lembrança que julga ser importante, fazendo repetir referências ao que quer ver fixado. O poder de atuar de maneira a garantir o que será lembrado expressa-se por meio dos nomes de ruas, feriados, monumentos, implementando, assim uma obrigatoriedade de se recordar os fatos ou pessoas por eles representados, é instituída uma memória oficial. Neste processo o poder se impõe elegendo o que ficará marcado, inscrevendo no espaço o que pretende que permaneça no tempo.

Inscrições, obeliscos e outros monumentos comemorativos cumprem diversas funções ligadas à manutenção da memória. No oriente antigo tais obras já proliferavam. Segundo Le Goff (1990), a fase “áurea” das inscrições foi a da Grécia e da Roma antigas. “As

inscrições acumulavam-se e obrigavam o mundo greco-romano a um esforço extraordinário de comemoração e de perpetuação da lembrança” (LE GOFF, 1990, p. 454). Possuíam um caráter publicitário, além de servirem como “arquivo de pedra”, divulgando o que deveria ser lembrado.

Na sociedade contemporânea teatros, hospitais, escolas e outros edifícios juntam-se à ruas, praças, pontes, rodovias e recebem nomes de personagens que remetem ao que deve fazer parte da memória oficial. O poder que permeia a escolha do que será iluminado ou oculto torna-se patente ao analisarmos os nomes atribuídos a espaços públicos e elementos arquitetônicos dos municípios.

Ao documento também foram sendo atribuídos novos sentidos ao longo do tempo, conforme a sociedade e as ciências o concebiam. Le Goff (1990) conta como este termo latino, que deriva do que pode ser traduzido por ensinar, assume o sentido de prova e mais tarde, no início do século XIX é consagrado pela escola positivista como testemunho, que fundamenta o fato histórico. “Ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento” (LE GOFF, 1990, p.536).

Assim como os monumentos, para Le Goff (1990), os documentos, considerados tão importantes para a construção da narrativa histórica, devem ser analisados de maneira crítica. “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1990, p. 545). O autor afirma que todo documento é um monumento. Para ele, entender o documento como monumento prescinde desconfiar, questionar o que significa, reconhecê-lo como potencial instrumento de poder, que “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1990, p. 548).

O triunfo do documento como imprescindível para se fazer história gera mudanças na noção do que é considerado como tal. O leque de elementos do que poderia ser aceito como um documento foi ampliado, passando a incorporar outras linguagens além da escrita. São admitidos como documentos passíveis de análise para a construção da narrativa histórica registros, fotografias, obras de arte, crenças, rituais.

Admitindo a produção cultural como documentos é possível traçar um paralelo entre a concepção de Le Goff e a de Benjamin a respeito dos documentos como instrumentos de poder. “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012b, p 13). Os chamados “documentos da cultura” são os bens culturais, que

também abrigam em sua produção e distribuição a opressão e a desigualdade social e que servem como instrumento de dominação. Assim, devem ser buscados em sua análise também as marcas da intencionalidade que portam.

Para Le Goff (1990), somado à dilatação do conteúdo do termo documento e ao interesse pela história de todos os homens, não mais somente pela vida dos personagens de destaque da sociedade, o avanço tecnológico gera transformações na maneira de se lidar com a memória. Com o uso do computador cria-se a ideia de uma memória perfeita. Um aparelho passa a dizer como foram exatamente as coisas, pois é capaz de reprodução perfeita e fidedigna. O uso do computador como máquina que cria a memória perfeita, exclui a dimensão humana, destitui o homem da função de guardador. A crença na possibilidade de uma memória perfeita, da cópia exata ao original desvaloriza o viés criativo da memória, que a torna mais rica.

Admitir que existe uma dimensão criadora não significa transformar memória em ficção. O ato de narrar permite espaço para a criação, na medida em que é preciso elaborar este relato. Todo agente da memória produz uma narrativa própria, porém as nuances não são intencionais, não caracterizam uma invenção. A diferença entre memória criadora e memória ficcional está na intenção. Fazendo referência aos relatos orais coletados para sua pesquisa, Ecléa Bosi (1994) conta: “o que me chama a atenção é o modo pelo qual o sujeito vai misturando na sua narrativa memorialista a marcação pessoal dos fatos com a estilização das pessoas e situações e, aqui e ali, a crítica da própria ideologia” (BOSI, 1994, p. 26). A memória criativa é composição individual e coletiva que faz sentido para a pessoa ou comunidade que a constrói.

A memória oral é um ato mais criativo que a escrita, nela a palavra específica não é tão importante. É natural que entre as narrativas orais repetidas por uma mesma pessoa haja variação de palavras, ou que, entre narrativas de sujeitos diferentes sobre um mesmo fato, se encontrem discrepâncias. Isso não quer dizer que ela é invenção, as variações não são propositais, acontecem naturalmente. A memória oral não se atém somente à palavra, nela os gestos, a entonação de voz, o olhar fazem parte da transmissão.

Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito (BENJAMIN, 1997, p. 220-1).

A palavra permite ao homem criar por meio dela. O mais importante está na ação humana que constrói a memória, não existe a palavra sem a pessoa. Mesmo que as narrativas

de uma memória contenham hiatos, “com certeza seus erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial” (BOSI, 1994, p. 37).

A capacidade do sujeito de construir memória por meio da elaboração de narrativas dialoga com a crítica de Franco Ferrarotti (2010) à ciência moderna que importa-se com o macro, com o âmbito das relações sociais, mas ignora o indivíduo. Na mesma linha de Ginzburg, o autor defende que ao olhar o macro deixam-se escapar singularidades e, partindo do geral, se produz um conhecimento descolado da realidade, do modo de ser das pessoas. Engendram-se modelos, não a compreensão de quem são os sujeitos e como são suas relações.

Comentando o trabalho de Ecléa Bosi, João Alexandre Barbosa diz que a autora “encontra o ritmo da percepção do outro que é o ritmo da vida” (BARBOSA, 1994, p.14). A percepção da vida no outro, empregada para a construção de conhecimento científico, é possibilidade de uma história múltipla, que abriga contradições e lacunas, “como os desvãos e largos batentes onde as criaturas se abrigam e se escondem, permanecendo, contudo, no aberto das ruas” (CHAUI, 1994, p.30). A linearidade e a homogeneidade das narrativas históricas deixam escapar partes relevantes do conhecimento e empobrecem a complexidade do fazer humano sobre o mundo.

A proposta de Ferrarotti é olhar para o particular, para o sujeito, em busca do geral, do contexto social. O autor defende que toda a vida do indivíduo é uma práxis que realiza síntese. É na práxis (relação do sujeito com opções, contexto, ideologia) que acontece a síntese da história entre as estruturas, portanto o indivíduo é a totalização do contexto social e nele é possível enxergar o todo. “O nosso sistema social encontra-se integralmente em cada um dos nossos atos, em cada um dos nossos sonhos, delírios, obras, comportamentos. E a história desse sistema está contida por inteiro na história da nossa vida individual” (FERRAROTTI, 2010, p. 44). Na história do indivíduo pode-se ir além da simplificação, da lógica progressiva, sequencial, básica que ignora os detalhes e contingências.

Vale ressaltar que esta totalização é ativa, não é equivalente à apropriação ou internalização, prescinde ação. O indivíduo sintetiza o todo, a história, no seu agir sobre o mundo. A totalização não se dá no ser (eu sou a totalização), mas no agir (eu totalizo). “O campo de todo ato ou comportamento humano vê a copresença ativa dos condicionamentos exteriores e da práxis humana que os filtra e os interioriza, totalizando-os” (FERRAROTTI, 2010, p. 49). A práxis não acontece no isolamento do sujeito, mas justamente na sua interação com o outro e o ambiente em que vive. Sua ação pode ser passiva ou forçada, mas ainda assim esse existir no mundo é uma totalização do social.

Reapropriação indica um processo, ação contínua, não completude, a práxis é, portanto movimento constante. O caráter ativo do homem em relação ao mundo, que o capacita a “filtrar os condicionamentos exteriores” permite afirmar que a ação de contar sua história é uma forma de sintetizar o universal que o envolve. No processo de elaboração de sua narrativa o sujeito desconstrói o que recebeu como determinação social e o reconstrói de maneira única, ressignificada de acordo com suas experiências. “A narrativa biográfica é uma síntese ativa da imagem totalizada e da interação presente em que se situa o sujeito” (FERRAROTTI, 2010, p.48). Se narrativa é síntese do social, quando se capta uma narrativa é possível nela congelar todas as estruturas, o contexto social daquele instante em que foi produzida.

No Batuque de Umbigada, por meio da reformulação oral de seus valores, da dança, do toque do tambor, dos versos das modas cantadas, os batuqueiros elaboram a narrativa de sua história. Analisar a práxis nesta manifestação cultural é possibilidade de observar as estruturas e o contexto social em que está inserida.

2.3 O batuqueiro como narrador: possibilidade de transformação

A preocupação em preservar saberes populares tradicionais não é algo recente nem exclusivo de pessoas que se interessam pela cultura negra ou a cultura caipira em Piracicaba. Quando propôs a implementação do termo folclore para designar o saber popular em 1846, o inglês William John Thoms já empenhava-se em angariar apoio para estudos sobre costumes, rituais, produções artísticas e superstições de tempos passados que ele temia que se perdessem completamente com a modernização. A mesma inquietação em relação aos conhecimentos preservados na prática do Tambu fez com que os batuqueiros de Capivari, Piracicaba e Tietê se reunissem em um só grupo no final da década de 1950 e inspirou o movimento dos novos batuqueiros nos anos noventa.

Diferente do que acontece com os bens materiais que são conservados por meio de restauros, os bens imateriais, como expressões culturais, dependem do interesse das novas gerações em se apropriar dos saberes que garantem sua continuidade. É imprescindível que os mestres do Batuque de Umbigada reordenem os valores que o caracterizam com os mais jovens, a fim de que a tradição se perpetue e a manifestação continue a promover sentido para a comunidade a que pertence.

A tradição oral reestrutura conhecimentos e memórias através de simbologias. Os mais novos que se interessam pelos conhecimentos ancestrais de sua comunidade, aprendem

observando e investigando o que lhes chama a atenção no fazer dos mais velhos. Assim passam a decifrar os segredos e símbolos escondidos na variação do som dos tambores, na coreografia das umbigadas, na maneira de fabricar e afinar os instrumentos, nos gestos, roupas e penteados que falam de complementaridade entre feminino e masculino, coletividade, proximidade, valorização do diferente, respeito aos mais velhos e consideração à criança.

Foram estes valores que disseram ao negro escravizado: você é gente, você é humano, que sente, pensa e produz cultura. Quando chegaram ao Brasil os negros não possuíam nenhum elemento material que pudesse ligá-los à sua origem, nem mesmo os companheiros de cativeiro cumpriam este papel. Os traficantes e senhores de escravos se preocupavam em distribuir os negros de maneira que dificultasse uma identidade entre eles, que promovesse qualquer tipo de união ou formação de grupo. Mesmo entre os povos de origem *bantu* há uma diversidade enorme de costumes, línguas e crenças. Essas diferenças inibiram a aproximação entre os escravizados, que podiam, inclusive, pertencer a povos inimigos. Darcy Ribeiro explicita a realidade subjetiva do negro escravizado:

Sem amor de ninguém, sem família, sem sexo que não fosse a masturbação, sem nenhuma identificação possível com ninguém - seu capataz podia ser um negro, seus companheiros de infortúnio, inimigos - maltrapilho e sujo, feio e fedido, perebento e enfermo, sem qualquer gozo ou orgulho do corpo, vivia a sua rotina (RIBEIRO, 2006, p. 107).

O negro, trazido ao Brasil na condição de escravo, despojado de referências culturais ou elementos que o auxiliassem a estabelecer alguma identidade com o lugar ou com as pessoas com que convivia, encontrou na recriação do Batuque de Umbigada uma forma de enfrentar e se contrapor às condições desumanizantes a que foram submetidos. O Tambu funcionou como cultura de resistência, ao defender valores opostos aos aceitos como padrão.

Hoje, esses mesmos valores continuam a ser reelaborados de geração em geração, o mais velho ensinando o mais novo numa relação próxima que respeita e precisa da postura ativa de quem entrega e de quem recebe. “Boca de mestre, ouvido de aprendiz” (PAULA JUNIOR, 2015b). Apesar de parecer denotar um fluxo unilateral, esta expressão, comum entre os batuqueiros, condensa a descrição de um processo de aprendizagem em que não há somente uma transferência de conhecimentos, mas uma troca de experiências que resulta em sentido de vida.

Para ensinar ao mais novo histórias e conhecimentos ancestrais o mestre batuqueiro os transforma em narrativa por ele construída, que rememora suas experiências, assim como a

de seus antepassados e a dos membros de seus grupo, numa trama que lembra um tecido composto por diversos fios. Walter Benjamin reflete sobre o fazer do narrador:

podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1997, p. 221).

Ao narrar, novos fios são incorporados à trama que nunca resulta num mesmo tecido, mesmo que produzido pelo mesmo artesão. O tecer do mais velho integra o ouvir do mais novo, que se apropria do conteúdo transmitido em um tempo e contexto específico, que também intervém nesta ação.

Conforme sugere Ferrarotti e a tese do sujeito como síntese do social, a formação acontece na vida, não descolada dela. Contra a imagem de uma formação que ocorre em período e local determinados, capaz de no final entregar um sujeito pronto para viver em sociedade, as pesquisas na área de histórias de vida mostram que a formação acontece o tempo todo, não há um momento específico de início e de fim, não existe delimitação clara para o tempo do processo de formação, que pode acontecer em diferentes espaços. Seguindo por este caminho, o próprio ato de narrar é formativo. No momento em que se narra, toma-se consciência do que motivou determinadas escolhas, é preciso também enfrentar algumas coisas não ditas.

As mudanças ocorrem ao longo da vida toda do ser humano, o narrar é uma das experiências transformadoras que ele pode viver. Ao escolher entre suas memórias o que e de que forma vai ser dito, o narrador reflete e estabelece novas concepções, que reverberam em seu viver. Não é possível separar o mestre do batuqueiro, as duas faces estão entrelaçadas indissolivelmente e definem sua narração.

O ato narrativo na tradição do Tambu não é uma construção isolada. Como afirma Lucien Goldmann, “um dos méritos do pensamento dialético foi mostrar que o sujeito criador de toda vida intelectual e cultural não é individual, mas social” (GOLDMANN, 1973, p. 27). O sujeito, considerado pelo autor unidade ativa, é parte de uma realidade transindividual: um grupo. Enquanto parte de um grupo, o sujeito pode ter suas ações consideradas coletivas. O autor acrescenta que esse ser coletivo, não é a soma de vários indivíduos, é uma formação social, que age em conjunto, mas também se opõe a outros grupos.

Em seus trabalhos, Goldmann explicita que apesar de considerar a formação da consciência de classe uma tendência comum, que se desenvolve a partir da realidade econômica e social, nem todos os grupos constituem classes sociais. Para ele o que reúne as

pessoas em grupos são as visões de mundo, um “conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias” (GOLDMANN, 1979, p. 20) comuns. Tais visões de mundo são também responsáveis pela oposição entre os grupos. Propõe o termo “consciência de grupo” para expressar a noção de que o indivíduo não se apresenta apartado “como um átomo, que se opõe, enquanto *eu* isolado, aos outros homens e ao mundo físico” (GOLDMANN, 1979, p. 20). Na práxis dos batuqueiros é possível observar essa maneira de ser coletiva proposta por Goldmann e a oportunidade de construir uma consciência coletiva e de se contrapor, como grupo, a realidades vigentes.

O processo de transmissão e a experiência de viver de acordo com os valores de uma cultura popular tradicional são realidades construídas por pessoas. “Toda situação criada pelo homem tem um caráter dialético e comporta aspectos contraditórios” (GOLDMANN, 1972, p. 29). Portanto, é natural que no processo formativo que permeia a prática do Batuque de Umbigada encontre-se tanto o espaço para ação consciente e transformadora do sujeito, quanto a face que o conforma.

A maneira como o receptor assimila uma informação ou conhecimento interfere em sua formação.

É essencial manter sempre presente no espírito que há duas maneiras de ler um livro, de ver um filme ou de receber uma informação: uma recepção passiva, que sofre a mensagem; e uma recepção ativa, que procura no livro ou no filme um convite à reflexão, um problema que é preciso assimilar, a voz de privilegiada importância numa discussão sobre os grandes problemas da vida, que integra informações numa visão global, aperfeiçoando-a ou modificando-a (GOLDMANN, 1972, p. 26).

No contexto do Batuque de Umbigada o que se verifica é o processo de formação integral dos sujeitos. A escuta ativa e o aprender participando a educação no sentido pleno, que leva o indivíduo à autorreflexão, à reapropriação de seu conteúdo histórico, tornando-o partícipe do processo de construção da própria cultura.

Entendendo o batuqueiro como co-autor de sua tradição, neste estudo opta-se por mostrar como os valores próprios do Batuque de Umbigada são transmitidos e se contrapõem à ideologia e à práxis capitalista corrente por meio de depoimentos, modas, maneiras de fazer e ensinar que determinam o cotidiano do Tambu. Assim, ganha destaque a memória contada pelas palavras de seus próprios autores.

Com base nas proposições anteriormente apresentadas a respeito do olhar para o particular a fim de entender o todo, da importância de marcas como indícios que possibilitam reconstruir uma história, da relação dialética entre indivíduo e cultura e admitindo o grupo de

Batuque de Umbigada como espaço que viabiliza a formação de seus membros, promove reflexões e orienta sua práxis, nele a expressão do batuqueiro pode ser percebida como uma pronúncia coletiva. Portanto, os sujeitos que transparecem em relatos e composições doravante apresentados refletem o ser do grupo, não somente o individual. Utilizando a ideia desenvolvida pelo professor Thiago Borges de Aguiar, quando se manifestam estão expondo elementos que falam de um “si coletivo, não apenas de si mesmos” (AGUIAR, 2017). Desta forma toda imagem identitária contida no material analisado refere-se também ao grupo, não só ao autor.

Tanto os depoimentos quanto as modas utilizadas nesta pesquisa são provenientes de duas publicações: o livro de criação coletiva organizado por André Paula Bueno, Maria Cristina Troncarelli e Paulo Dias (2015) e a tese de doutorado defendida por Claudete Nogueira (2009). Apesar de colhidos durante uma longa convivência de amizade e trabalho, devem ser vistos como fragmentos, pois chegam até aqui editados e organizados conforme critérios e propósitos de quem os reuniu originalmente.

É necessária a consciência de que o que se revela por meio destes documentos é apenas uma parte da construção subjetiva. Muito permanece submerso. Lembrando que o ato de narrar é transformador, portanto uma experiência formativa processual e permanente, os narradores estudados, tanto os que fornecem os depoimentos orais quanto os compositores das modas, são entendidos como sujeitos em constante formação, assim como a tradição que recriam, posto que as mudanças fazem parte de toda a vida, conforme já abordado. As marcas deixadas são suas pegadas, não seu caminhar.

2.3.1 A voz do batuqueiro como expressão de uma práxis de resistência

Michel de Certeau (1995) sintetiza a multiplicidade, a diversidade, a riqueza de sentidos e significados heterogêneos que o campo cultural engloba quando propõe que a cultura deve ser entendida no plural. Assim faz pensar em culturas que coexistem, possibilidades, variações, liberdade, criatividade, campo vasto elaborado e aberto para o movimento. Acredita na cultura com perspectivas múltiplas para a existência humana, onde ser corresponde a inúmeras possibilidades. A proposta de Certeau, a valorização da diversidade de culturas em um mesmo tempo e lugar, converge com o diagnóstico de Jameson (2001) quando analisa o processo de globalização e assinala a uniformidade cultural promovida pela supremacia econômica na sociedade atual. O autor francês defende: “a homogeneização das estruturas econômicas deve corresponder à diversificação das expressões

culturais. Quanto mais a economia unifica, mais a cultura deve diferenciar” (CERTEAU, 1995, p. 143).

Pode-se enxergar nesta afirmação de Certeau um potencial de resistência embutido na cultura. Quanto mais submetidos à conformidade imposta pela economia, mais a cultura deve funcionar como contraponto à unificação, isso significa que por meio da valorização de diferentes culturas, plurais, contrastantes, discrepantes, há a possibilidade de resistir à razão hegemônica defendida como única válida. No fazer das culturas é possível torná-las espaços provedores de sentido para a vida, de significados diferentes dos inculcados no modo de ser consumista e padronizador em que se está inserido.

Quando recriado no Brasil pelos negros escravizados, o Batuque de Umbigada servia como tática de resistência à lógica colonizadora que lhes negava a condição humana. Em oposição ao cotidiano desumanizador imposto essa manifestação cultural evocava valores da tradição oral africana para afirmar a existência do negro como sujeito, embora coisificado na dinâmica da escravização. Hoje resiste à lógica opressora, recria uma práxis em que saberes tradicionais são reelaborados de geração em geração.

Segundo Certeau, um setor particular da sociedade não é capaz de suprir a todos os outros daquilo que promove sentido a eles. “Que grupo tem o direito de definir, em lugar dos outros, aquilo que deve ser significativo para eles?” (CERTEAU, 1995, p. 142) Assim, a cultura deve ser prática que provê significação, ela consiste não em receber, mas em exercer a ação pela qual cada um marca aquilo que outros lhe dão para viver e pensar” (CERTEAU, 1995, p. 143). O conceito de cultura “significativa”, como chama o autor a cultura feita pela ação humana, por meio da reflexão sobre a realidade vivida, o caráter de resistência aos parâmetros predominantes na sociedade, coincide com a concepção de Paulo Freire:

A investigação do pensar do povo não pode ser feita sem o povo, mas com ele, como sujeito de seu pensar. E se seu pensar é mágico ou ingênuo, será pensando o seu pensar, na ação, que ele mesmo se superará. E a superação não se faz no ato de consumir ideias, mas no de produzi-las e de transformá-las na ação e na comunicação (FREIRE, 1983, p.119).

O diálogo, a ação com o outro, a reelaboração de costumes, o “pensar mágico ou ingênuo”, constroem com os batuqueiros uma práxis. Na Caiumba há o diálogo do ancestral com o moderno. Um oferece ao outro oportunidade de “viver e pensar” e, na ação, construir espaço de movimento para si. Existem costumes comuns aos membros do grupo, valores entregues de geração a geração, que, reapropriados, caracterizam aquela comunidade. Padrões também são definidos, interferindo e remodelando a maneira de enxergar e interagir com o mundo. Porém, como aparece várias vezes nas falas dos batuqueiros mais velhos quando

refletem sobre as mudanças, “todo tempo não é um”¹². É natural, para que permaneça uma “cultura significativa” como recomenda Certeau, que modelos e normas de conduta sejam ponto de partida para reflexão e questionamento. No movimento contínuo de reconfiguração do ser do batuqueiro e do Batuque contradições, crenças, aflições, certezas e conflitos coabitam terreiros e palcos, construindo uma práxis em que o convívio com o outro e suas diferenças são encaradas como oportunidade de reflexão e formação.

A palavra africana *ubuntu*, assim como saudade na língua portuguesa, não possui correlação direta com outro termo, em outra língua. Pode-se dizer que o sentido de *ubuntu* é o de que não existimos sozinhos, somos a partir da existência e convivência com o outro. Ela dá origem a frases como “só sou porque você é” ou “sou o que sou pelo que nós somos”, bastante encontradas em materiais que divulgam a cultura afro-brasileira. O Batuque de Umbigada, como outras culturas de matriz *bantu*, compartilha da ideia contida na palavra *ubuntu*. A coletividade é um valor que pauta e delinea as ações do grupo e dos indivíduos dentro dele. A maneira de ensinar e aprender também está impregnada desse sentido do existir ligado ao outro, entendidos como parte da educação. Por sua vez

a educação refere-se a uma construção da própria vida, mas a partir de relações geracionais, de gênero, de grupos sociais e étnico-raciais, sempre procurando ampliar a visão de mundo, compartilhando e repassando conhecimentos e experiências. Assim, a vida do indivíduo somente se efetiva e tem sentido no seio da comunidade, e, portanto, não busca apenas um bem estar pessoal, individualizado, mas um bem estar do grupo, do coletivo (PAULA JUNIOR, 2014b, p. 137).

Como formação busca-se a possibilidade de compreensão crítica da vida real, do desenvolvimento das potencialidades individuais, o favorecimento das circunstâncias em que as pessoas se eduquem umas às outras. O conhecimento encontra-se na experiência pessoal e na capacidade de aprender a partir de impressões retiradas do universo cotidiano, na convivência com o outro. Tratando da pedagogia problematizadora que propõe, Paulo Freire aborda a construção de temáticas a serem utilizadas no processo de educação. Temáticas que devem permear a realidade concreta dos envolvidos nessa dinâmica. Enfatiza mais uma vez a importância do envolvimento e da proximidade entre os participantes, a imprescindibilidade da ação: “Não posso investigar o pensar dos outros, referido ao mundo se não penso. Mas, não penso autenticamente se os outros não pensam. Simplesmente, não posso pensar pelos outros nem para os outros, nem sem os outros” (FREIRE, 1983, p. 119).

¹² Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015) “todo tempo não é um” é uma expressão oral antiga que aparece nos versos cantados na capoeira. Significa que tudo se transforma ao longo do tempo.

A maneira de ensinar e aprender no Tambu se aproxima do que Paulo Freire concebe como educação dialógica. Ao restabelecer valores ancestrais da tradição oral africana, mestres e aprendizes constroem um processo de formação dialética: o aprendiz é educado na convivência com os mais velhos, observando, ouvindo e se apropriando do conhecimento antigo em tensão com a conjuntura da vida moderna em que está inserido. Concomitantemente o mestre passa por transformações subjetivas, enquanto reorganiza os saberes, constrói sua narrativa e se relaciona com as questões e conflitos trazidos pelo aprendiz. “Nos depoimentos dos batuqueiros e batuqueiras, ao se referirem sobre a forma de aprendizagem do batuque, aparecem constantemente os verbos ouvir, ver, observar e participar, entre outros” (NOGUEIRA, 2009, p. 98).

Em contraste com a preponderância da técnica, o conhecimento fragmentado, esvaziado de sentido, a relação mercantilizada entre indivíduo e cultura reduzida à dependência entre consumidor e mercadoria, do reforço ao individualismo incentivado pela ideologia capitalista, a tradição do Batuque de Umbigada pode oferecer a quem dela se aproxima uma maneira mais humanizada ser. “Nessa dança, existe o contato do umbigo entre homens e mulheres, significando a retomada da harmonia, o equilíbrio da criação e a continuidade da vida. Em um simples gesto, está contida toda uma perspectiva de observar o mundo” (PAULA JUNIOR, 2014a, p. 194).

Pode ser comum ligar a tradição oral somente à palavra falada, mas ela vai mais além: compreende gestos, rituais, maneiras de fazer, “é o próprio ser em sua inteireza que se expressa” (PAULA JUNIOR, 2014a, p. 193). E nesse expressar transmite significados, modelos, valores, aspirações, críticas, memórias que motivam a reflexão e a ação na realidade presente. Segundo Paula Junior (2014a), os mais velhos são mais aptos a explicar a tradição aos mais jovens, por poderem compreender melhor os saberes algumas vezes velados que o universo ancestral contém. Às gerações mais novas cabe a tarefa da reinterpretação desse conhecimento e de conectá-lo com a realidade presente por meio das realizações.

A ancestralidade é, portanto, uma base sólida na qual se assentam saberes, já que a experiência vivida pela civilização, expressa naquela comunidade, é significativa e aponta caminhos e proposições para as ações presentes, seja por erros seja por acertos no passado. Os mesmos servem como referências para reflexão, por isso, a necessidade dos mais velhos, de suas ponderações e interpretações (PAULA JUNIOR, 2014a, p. 194).

No Batuque de Umbigada, como na tradição oral, o conhecimento permeia as relações entre passado e presente, ancestral e contemporâneo, o convívio do humano com o meio ambiente, com os outros e consigo mesmo. Nessa rede de conexões o patrimônio

intangível de saberes pode ser continuamente renovado e compartilhado entre as pessoas do grupo. Muitas vezes os valores são reelaborados no convívio entre mestres e aprendizes de maneira espontânea. Outras vezes os mestres formam escolas, ensinando o seu modo de tocar o tambu, relembrando histórias sobre os rodopios das batuqueiras, festas e causos.

Os discursos sobre a dança, por exemplo, são elementos importantes no batuque, principalmente quando se referem às umbigadas, que envolvem regras, condutas e prescrições. Quantas umbigadas, com quem, de que forma devem ser dadas, explicitam algumas das concepções e visões de mundo vivenciadas pelo grupo (NOGUEIRA, 2009, p. 93).

Hoje o que se verifica, segundo Nogueira (2009) é uma organização planejada que viabiliza a ação educativa. De maneira espontânea ou intencional o processo estabelece vínculos sociais, comportamentos, ideias ou modo de entender o mundo; engloba a forma como a comunidade elabora os conhecimentos herdados; contribui para a construção da subjetividade dos participantes e pode ser vinculado à educação, em seu significado mais amplo de formação integral, não restrito à funcionalidade técnica. “Apropriar-se das informações do passado, dos segredos, dos rituais e ser guardião da memória significou, para esses sujeitos, serem portadores de um conhecimento diferente, que lhes permite viver em um espaço marcado pela exclusão e pelo racismo” (NOGUEIRA, p. 2009 142).

Distante da alienação provocada pela internalização da lógica opressora dominante, o contato com o Tambu pode significar construção de subjetividade e pensamento crítico. Há técnicas e formas no cotidiano do batuqueiro, mas elas não prevalecem em relação aos signos que representam. A coreografia, a maneira de tocar os instrumentos, os relatos orais vão além de seu caráter aparente, podem revelar o fazer de sujeitos que ressignificam valores e símbolos, se analisados como composições que carregam consigo a tradição de uma comunidade, sua singularidade, seu jeito peculiar de ser, de enxergar o mundo e de viver.

A práxis do Tambu - como ação refletida, prática acompanhada de reflexão - não se limita à imitação, convida à experiência, no sentido de se construir e incorporar o que é vivenciado. Contra a univocidade do mundo esclarecido, valoriza o diferente como possibilidade de conhecimento. “[...] nas apresentações do Grupo do Batuque de Umbigada a busca pelo improviso, a criatividade e a espontaneidade demonstram ainda uma certa autonomia diante de uma sociedade que padroniza” (NOGUEIRA, 2009, p. 145).

Nos depoimentos a respeito de como aprenderam a tocar ou dançar os batuqueiros passam a impressão da proximidade que o aprender/ensinar cria ou alimenta. Na maioria dos relatos o ponto inicial do processo é o interesse do aprendiz que se aproxima do mais velho motivado pela vontade de tocar ou dançar como ele.

Eu era criança minha mãe falava: ‘vou levar vocês no batuque, vocês vão ver que coisa bonita!’ Ela pegava na nossa mão e nós íamos. [...] Eu, Tô e Fama éramos novato, por isso pegavam em nossas mãos. [...] Eu via o tambu, o quinjengue, a matraca e escapava da minha mãe, sempre ficava perto. [...] Quem me ensinou foi Cassimiro e o seu Zequinha. Eu ficava de olho vendo o Cassimiro tocando. Eu trabalhava com o mestre Cassimiro na roça. [...] Aí todo batuque que eu ia, ficava perto dele, até que ele me perguntou se eu queria aprender. Ele me convidava para tomar um café, um lanche, eu ia lá, sentava, ele me ensinava. [...] O que aprendi mais foi tocar e umbigar, coisas que eu adoro. (ARRUDA, O., 2015, p. 230-1).

Comecei a ir no tambu com meu pai, José Romão. [...] Meu pai falava: ‘Vamos pro tambu, minha filha’, eu ia juntinho. Chegava lá, a gente passava a noite inteira, uma coisa gostosa mesmo! Meu pai adorava, eu acompanhei ele em todos os sambas de tambu. [...] Eu cantava a noite inteirinha, chegava de manhã estava rouca, não conseguia nem soltar a fala. (ROMÃO, 2015, p. 232).

No relato de Odair de Arruda, o Fião, e no de Dona Ignês Romão transparecem o cuidado e o amor dos pais que compartilham com os filhos a beleza e alegria que encontram no Tambu, a proximidade e o caráter não impositivo da formação: Fião sempre fica perto de Cassimiro, que o convida a partilhar momentos de sua vida pessoal enquanto o ensina. Dona Ignês “ia juntinho”, acompanhava, “uma coisa gostosa mesmo”!

O aprendizado não se dá de maneira mecânica, mas no convívio, na experimentação. Dona Ignês relembra: “um dia eu dei uma umbigada num homem, que deixei ele cair. Meu pai falou: ‘Minha filha, não é pra bater a barriga nele, é só pra ameaçar’, eu falei: ‘Ah bom! Então agora eu vou’, aí aprendi direitinho, depois de derrubar o cavalheiro, eu aprendi” (ROMÃO, 2015, p. 234).

Para aprender/ensinar procuram proximidade e o aprender/ensinar gera proximidade. Na maneira de contar, de fazer referência a quem o ensinou o aprendiz revela um vínculo de respeito e afeição pelo mestre, que muitas vezes era o pai, a mãe ou um parente próximo. “Quando eu cresci, era molequinho, eu era matraqueiro do meu pai, o José Marçal, conhecido como Zequinha. Ele era o maior tocador de tambu na região de Tietê. Ele me levava para tocar matraca com ele em toda festa que ia” (MARÇAL, 2015a, p. 228).

Mestre Herculano é um senhor idoso e afirma já ter nascido batuqueiro. Aniete Abreu e Wesley Queiroz são de outras gerações e cada um tem histórias diferentes. “Antes de eu nascer eu dançava batuque na barriga da minha mãe, porque quando ela estava me esperando já me levava para o batuque” (MARÇAL, 2015a, p. 228), conta Mestre Herculano. Aniete é uma jovem mulher e Wesley adolescente. Aniete se juntou ao grupo por intermédio de Mestre Herculano e Wesley conheceu o Tambu na escola, aos catorze anos, apesar de sua

tia ser compositora de modas para o batuque e participar ativamente das ações do grupo. Em comum têm a experiência de ser com o outro no Tambu.

Cada um teve contato e incorporou os saberes tradicionais à sua maneira, e também ao seu modo se colocam e reconstroem a tradição. “Vendo a imagem de Mestre Herculano, que generosamente me apresentou a tradição, pude entender como o sagrado e o profano caminham elegantemente e encontram um equilíbrio perfeito” (ABREU, 2015, p. 268), conta Aniete, que por meio da confecção de bonequinhas batuqueiras com papel de jornal, reelabora os costumes do Tambu. “Na construção de cada batuqueira, torço o jornal, imagino um turbante, refaço a marcação de um braço, um gesto de rodar a saia e deixo o meu traço, na fileira de tantos compassos” (ABREU, 2015, p. 268). Nas bonequinhas Aniete coloca um pouco de si, expressa sua maneira de enxergar a tradição, a maneira de ser e de se expressar dos batuqueiros.

Wesley conta:

Primeiro eu achei que era macumba, mas depois fui entendendo que é muito diferente e gostei do som dos instrumentos. Eu comecei tocando matraca, depois quijungue e acabei pegando o tambu e não larguei mais. [...] No primeiro dia em que participei já aprendi a dançar. Eu danço de vez em quando, mas o que gosto mesmo é de tocar tambu. Eu aprendi vendo outras pessoas tocando tambu, como o meu tio Valmir. Com ele aprendi a base, depois comecei a criar o meu próprio toque (QUEIROZ, 2015, p. 264).

Mestre Herculano, Aniete e Wesley, assim como a maior parte dos batuqueiros quando contam suas histórias, marcam em sua fala quem os ensinou, mostrando que existe um vínculo entre eles. Não aprenderam simplesmente, aprenderam com a mãe/Mestre Herculano/tio Valmir, pessoas específicas que recebem o carinho e respeito de quem construiu um pouco de si com eles. De uma mesma tradição, salientam o interesse por saberes diferentes, mas contam que colocaram de si na reelaboração dos conhecimentos com os quais tiveram contato.

Em Mestre Herculano Tambu e pessoa são indissociáveis, o caminhar do sujeito se dá na práxis de uma tradição herdada. Depois de relembrar diversos causos em que o Batuque de Umbigada é o protagonista, lamenta: “hoje tivemos que reunir os três lugares: Tietê, Capivari e Piracicaba para ver se dá um batalhão, um grupo de batuque, porque não tem mais gente, morreram todos”, para logo em seguida afirmar sua postura ativa: “Aqui em Tietê cuido da festa de São Benedito, aviso a negrada, então vem o pessoal de Capivari e de Piracicaba” (MARÇAL, 2015a, p. 229).

O fazer dos batuqueiros, integrado à sua realidade social, proporciona reflexão sobre seu estar no mundo, suas aspirações e limites, questiona determinações.

Na medida em que a compreensão dialética da História como possibilidade, superando o determinismo mecanicista, supera também a noção de um futuro inexorável, de que resulta sua problematização, ela coloca a mulheres e homens a questão da responsabilidade na história. A questão da decisão, da opção, da valoração, da ética, da estética. Evidentemente a questão da opção, da decisão implica uma realidade concreta, histórico-cultural, a que chegam as gerações. É a partir dessa concretude que mulheres e homens sonham, escolhem, valoram e lutam por seus sonhos. E o fazem não apenas como objetos mas também como sujeitos da história (FREIRE, 2003, p. 150).

Na sociedade capitalista as relações são baseadas na troca. Dá-se algo, seja dinheiro, trabalho, dedicação, para se receber em troca alguma outra coisa: mercadorias, salário, reconhecimento. Nas atividades do Batuque de Umbigada a relação predominante é outra, o companheirismo, sugerido pela base do pensamento africano expresso na palavra *ubuntu*. As ações necessárias para que o Batuque aconteça são desenvolvidas pelo grupo, cada um colaborando com o que sabe fazer. Desde o planejamento até a limpeza no final da festa. E colaborar, nesse ponto é justamente o que o termo sugere: trabalhar junto. Apropriando-se do vocabulário de Freire, é o fazer com o outro. Um realizar que compõe o modo de ser das pessoas, em que contribuem com seu trabalho porque fazem parte daquilo, os batuqueiros executam tarefas e se fazem nesse executar, são parte do que está sendo gestado. Diferente do trabalho voluntário que se identifica na realização de tantos eventos, em que as pessoas fazem para o outro ou pelo outro, transformando-o em objeto de sua benevolência. Os envolvidos estão lá para participar, para construir algo que sozinho não é possível, ninguém consegue dar uma umbigada em si mesmo.

As festas são abertas à comunidade, não é preciso pagar para participar, nem mesmo para experimentar a tradicional canja feita pelas batuqueiras, tudo é oferecido gratuitamente. O costume de receber a todos com hospitalidade e respeito, independente do poder aquisitivo que se possua, a dinâmica coletiva de preparar e desfrutar das festas, o contato próximo entre mestres e aprendizes se opõe à prática e à ideologia hegemônica difundida, que incentivam atitudes opostas ao companheirismo e valorização da alteridade. Na sociedade capitalista o caminho para a realização é a individualidade, o outro é empecilho a ser sobrepujado. Conforme Michael Löwy (1992), “a lógica do capitalismo é a lógica de atomização, destruição dos vínculos comunitários, isolamento do indivíduo, glorificação da separação, do egoísmo, do interesse utilitário” (LÖWY, 1992, p. 4). O grupo de Batuque de Umbigada

escolhe celebrar a vida e desenvolver a vocação de “Ser Mais”, produzindo cultura na denúncia da opressão vivida ou no bom humor inspirado em fatos cotidianos.

O homem fica em casa

A mulher vai trabalhar

Chega no sábado, se a mulher não der dinheiro

Inda o nego quer brigar.

Mulher trabalha,

Marido come,

Meu Deus do céu,

Nesta casa não tem homem (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 189).

O ressignificar de valores e posturas diante dos fatos remete à observação que Maria Lúcia Montes faz acerca das festas populares, pois contém “o sentido do jogo como força de invenção e experimentação a serviço da criação, que recombina incessantemente elementos antigos e o já conhecido em novas formas, para assim literalmente (re)criar em termos novos o arcaico e (re)inventar a tradição” (MONTES, 1998, p. 146). A cultura no Tambu é produto da práxis de sujeitos históricos, que interagem em um cenário de demarcações, desigualdades e tensões, em busca da autonomia e construção de sua história.

2.3.2 Um pouco dos sujeitos, muito de sua história

No Batuque de Umbigada, enquanto dançam acompanhadas dos tambores, as pessoas cantam. Hoje os versos cantados são as modas, antigamente se cantavam também as carreiras: a abertura do batuque, uma parte que contava só com a voz humana e o som do guaiá, precedia as modas e a dança enquanto os instrumentos eram afinados no calor do fogo. As carreiras do Tambu podem ser consideradas irmãs mais novas do Cururu, outra manifestação da cultura popular caipira, nascida da miscigenação entre costumes do branco europeu e do indígena nativo.

Na época que eu frequentava o batuque existia a carreira, então aí era dois oponentes, um cantando contra o outro. Era colocado ali, por exemplo, carreira do A, então você tinha que cantar tudo terminado em A; carreira do papa capim, cantava diversas horas ali tudo terminado em IM, não podia fugir daquilo (ASSUMPÇÃO FILHO, 2015b, p. 209).

As carreiras desapareceram do Batuque de Umbigada, permaneceram as modas, mais dinâmica e convidativa à participação de todos.

Na moda, onde ele fala e a mulher fala, fica bem animado. Desperta a resposta constante dos batuqueiros, enquanto dançam, olham e cantam em parceria. O par se forma, canta e dá umas umbigadas, e logo cada um parte para outra parceria. Isso garante um bom humor na dança, um riso, um movimento constante. (BUENO, 2015, p. 208).

Existe um encarregado de cantar as modas, que atualmente utiliza um microfone na maioria das vezes, e os outros participantes o acompanham. Antigamente as modas eram cantadas em parilha, ou seja, em dupla, como nas modas de viola caipira, mas agora não é mais prática obrigatória. Sozinho ou em parilha o que se canta nas modas é o acontecido, fazendo a crítica do cotidiano, mostrando a visão que se tem da realidade local e mundial. São composições impregnadas com a experiência de quem vive a realidade opressora, sua versão de como as coisas aconteceram, resultado da reflexão sobre memórias ancestrais e do agora. “Vozes que necessariamente devem ser ouvidas para que, afinal, possamos entender história como construção coletiva e democrática” (DIAS, 2015b, p. 13). Cantam-se ainda os amores e suas dores, as alegrias, sofrimentos e indignações.

No domingo fui no cinema

Fiquei muito aborrecido,

Eu fiquei foi com muita raiva

Do artista com o bandido.

Ei moçada!

Eu juro que eu fiquei comovido!

Tocaram o artista pra cadeia

E deram a liberdade pro bandido (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 203).

Usando provérbios ou fazendo um desmanchado¹³ o que importa é cantar dentro do assunto¹⁴, como afirma o batuqueiro Dito Assumpção: “Mariano, sem querer aparecer, era um dos melhores modistas. Ele cantava dentro do assunto e a moda dele tinha fundamento; tudo o

¹³ Desmanchado é a maneira dos batuqueiros se referirem à reapropriação de um verso de uma composição famosa na produção de uma moda. Significa que “o verso foi “desmanchado” da música famosa e vem dar graça à moda do batuque” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 200).

¹⁴ Cantar dentro do assunto é abordar na moda assuntos que estão em discussão no momento.”um assunto bem compartilhado pelos presentes pode garantir o sucesso da moda nova, e com detalhes de humor que só os participantes percebem” (BUENO, 2015, p. 197).

que o Mariano cantava, se você fosse dar uma olhada pra trás, lá você via um pedacinho do passado” (ASSUMPÇÃO FILHO, 2015a, p. 198).

Os modistas, que constroem sua narrativa por meio da composição das modas do Batuque de Umbigada, carregam as marcas dos acontecimentos de sua época, apresentam ambiguidades e contradições, pois são indivíduos concretos, que vivem em tempo e espaço determinados, trazem em sua produção artística o panorama social em que estão inseridos. “Os pontos do jongo, as modas do batuque, os cânticos do congo e do moçambique são entendidos como crônicas poeticamente organizadas que nos dão informações preciosas sobre as relações da comunidade com a sociedade em diferentes momentos de sua trajetória” (DIAS, 2015b, p. 13).

Conforme visto, recontar a memória que guarda os conhecimentos tradicionais de uma cultura popular é fundamental para sua existência. O que não é lembrado morre. As narrativas são uma forma do grupo do Batuque de Umbigada construir e difundir sua memória, portanto nelas estão inseridas o que o interessa ao grupo que seja perpetuado.

Algumas trazem lembranças sobre a época do cativo, quando aos negros foi negada qualquer condição de humanidade. Segundo Nogueira (2013), relatar as histórias sobre a escravidão é uma maneira de mostrar que “os escravizados não foram apáticos ou anônimos diante da dominação e que souberam utilizar sua bagagem cultural para viver em uma nova sociedade” (NOGUEIRA, 2013, p. 60-1). Tão importante quanto a liberdade era mostrar a humanidade dos negros. A pessoa vista como sujeito, autônoma e capaz de relacionar conhecimentos tradicionais recebidos a seu contexto de vida, de utilizar a cultura como espaço de transformação e resistência às contradições defendidas por um sistema opressor retratado no Tambu contrasta diametralmente da pessoa representada pelo seu poder de consumo, transformada em objeto manipulável conforme os interesses econômicos a que estão submetidos no sistema capitalista hoje.

A rememoração do período da escravidão se mistura ao olhar atual para os conflitos vividos na relação com a sociedade.

Todos passarinhos cantam

O pombo não pode cantar

O pombo ganha gemer

A pomba ganha chorar

Ai que pena que me dá.

Dona quando quiser suspiro,



DIÁRIO OFICIAL

*Deixa que eu despacho,
Eu tenho pé de suspiro
Está carregado de cacho
Ele dá suspiro triste,
Gemido e baixo* (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p 216 - 7).

Nessa moda Rei Domingos pode estar se referindo às limitações e penúria impostos aos escravizados, como também pode mostrar a economia determinando a vida das pessoas. As palavras engendram um jogo de significados e alegorias que evidencia a realização do dominante à custa do dominado, a felicidade do opressor alimentada pelo sofrimento do oprimido. Cantar pode ser interpretado como viver plenamente, ter liberdade para se expressar e viver de acordo com sua visão de mundo. Um direito a que todos os pássaros (pessoas) deveriam ter, porém o pombo (oprimido) é impedido de cantar. A ele resta gemer e chorar (sofrimento), pois cantar é para os dominantes. Os versos finais trabalham com sentidos diferentes para a palavra suspiro: o doce, que remete ao prazer, à satisfação de desejos, à realização e o som de um lamento. O pronome de tratamento Dona salienta a hierarquia estabelecida, a consciência de que oprimidos devem respeito ao opressor, que é superior, além da ideia de que os dominantes têm a posse, são donos. Assim, quando Dona quiser vida prazerosa pode servir-se fartamente da infelicidade dos explorados.

Rei Domingos conta sua experiência pessoal: neto de escravos, nascido pobre, dedicou a vida ao trabalho intenso, a fim de garantir sua própria sobrevivência e a de sua família. Ele padecia, enquanto os frutos de seu trabalho davam boa vida ao patrão. Na moda a narrativa de si está relacionada ainda com história de seus antepassados, serve como construção de uma memória não só pessoal, mas coletiva, preserva fatos e ideias que poderiam se perder no tempo. Narrativa e memória apropriadas como ferramenta na relação com a história.

Esses grupos se constituem como sujeitos, aqueles que preservam e transmitem uma memória coletiva, ressignificando valores, símbolos, códigos e representações. Desse modo, consiste em uma importante função social lembrar as memórias esquecidas ou desconhecidas, contrapondo a memória oficial (NOGUEIRA, 2013, p.64).

Assim como para Rei Domingos, que nasceu em 1892, era muito difícil para os batuqueiros fazerem registros por meio de fotografias e filmes, o acesso a tais recursos tecnológicos era caro e a escrita não era uma linguagem dominada por muitos deles. A oralidade foi a linguagem encontrada para a preservação de seus saberes. Nos relatos pessoais

recontados e modas cantadas, a memória do grupo é perpetuada, por meio de um registro vivo. Cada um que conta novamente uma história coloca um pouco de si na narrativa.

As transcrições de depoimentos orais e modas apresentados neste trabalho são construções de pessoas oprimidas, descendentes de escravos que lutam para garantir espaço em uma sociedade que ignora seu modo de ver e se relacionar com os outros e com a natureza. Salvo algumas exceções a maior parte dos batuqueiros viveu e trabalhou na zona rural ou exerceu funções pouco valorizadas como a de empregada doméstica, gari e outras consideradas braçais. Dona Anecide conta:

eu nasci em Capivari, na Rua Barão do Rio Branco em 1933, filha de Paulina e Justino Toledo. Meus avós vieram da África. Meus pais trabalhavam na lavoura e eu também. Em 1983 passei a trabalhar como gari e depois de 16 anos e meio trabalhando na prefeitura, me aposentei (TOLEDO, 2015, p.225).

Na fala da compositora de modas está marcado o valor conferido à família, à sua origem. Ela faz questão de destacar, mesmo em uma curta fala, o nome da rua em que nasceu e contar que os avós vieram da África. Mas, na leitura que Dona Anecide faz de sua ancestralidade, o que define os personagens é o trabalho. Para caracterizar os pais diz que “trabalhavam na lavoura”. Mesmo para se identificar fundamenta-se em sua história de trabalho: na lavoura e depois como gari. O relato termina com sua aposentadoria, como se acabado o trabalho estivesse acabada sua história. Dos avós conta: “vieram da África”, não identifica mais nada neles, talvez porque não seja possível para ela entender quem foram os avós em outra realidade, vivendo numa lógica em que a organização do trabalho era diferente da aqui vivida.

O tempo também é registrado em relação ao trabalho. A batuqueira pontua três fases: seu nascimento, a mudança de atividade de trabalho e a aposentadoria. Nas palavras de Dona Anecide, fica patente como o trabalho além de organizar a vida, no sentido de atividades cotidianas, define a organização da memória e a construção de narrativas.

O professor Allan da Silva Coelho (2014) em sua tese de doutorado aponta a maneira pela qual, no capitalismo, há uma inversão da lógica e o trabalho, que antes era realizado para prover as necessidades humanas, um meio para se alcançar os fins, torna-se finalidade de vida. Coelho argumenta utilizando a concepção de Max Weber sobre as mudanças ocorridas com a instauração do espírito do capitalismo e conceitos de diversos autores considerados marxistas heterodoxos e demonstra como o trabalho passa a atribuir sentido à vida. A racionalidade passa a seguir os moldes da racionalidade econômica, não se trabalha mais para

viver, vive-se para trabalhar. “O espírito do capitalismo moderno é, então, um estado mental que anima a vida” (COELHO, 2014, p. 213).

Na lógica capitalista aceita hoje, o sentido da vida é o ganhar mais, o acumular e à essa lógica é que o trabalho serve. No trabalho regido pelo espírito do capitalismo, o protagonista é o capital, que deve prosperar, o humano é mero objeto para isso. “A maioria das pessoas vive no capitalismo sob as suas variadas formas de exploração. Em algum momento as pessoas aspiram a algo mais para sua vida (movendo-se em geral dentro da dinâmica da concorrência de mercado para tentar conquistá-lo)” (COELHO, 2014, p. 221).

Como Dona Anecide, outros batuqueiros são indivíduos que, mesmo tratados como coisas pelo sistema capitalista, reconhecem em si a vocação de “Ser Mais” apontada nas obras de Paulo Freire. Enxergam-se explorados por meio do trabalho que alimenta a fortuna alheia e pretendem mostrar a riqueza de seu universo utilizando um vocabulário franco e descomplicado que traduz o tempo e o espaço em que agem.

Pessoas que guardam consigo preciosos conhecimentos ancestrais. Elas são capazes de dar vida a tradições de música e dança, que, enraizadas na África distante, ganham novos significados na contemporaneidade, e, com sua potência, transformam bairros periféricos onde vivem em ricos espaços de encontro em torno da cultura, da religiosidade, das belezas e da história de sua gente (DIAS, 2015b, p. 12).

A luta pela sobrevivência em condições adversas remonta à escravidão e ao período pós-abolição, quando os negros precisaram conquistar comida e moradia, condições mínimas para viver, sem apoio do poder público, que não promoveu ação alguma que garantisse ou facilitasse sua integração à sociedade como humano, não mais um bem material pertencente ao branco. Bueno, Toncarelli e Dias apontam que muitos negros permaneceram nas fazendas em que foram escravizados, passando a trabalhar em troca de comida. “Também era prática comum entre os fazendeiros fornecerem aos assalariados, a preços elevados, gêneros do seu armazém, cujo valor era descontado dos salários” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 171).

A dura realidade enfrentada pelos negros recém-libertos e seus descendentes os obrigou a aceitar trabalhos considerados menos dignos em troca de pouca remuneração e a viver na periferia das cidades. A desigualdade de oportunidades entre brancos e negros permanece na sociedade atual, assim como a desvalorização do trabalho braçal.

Paulo Freire (1983) entende o trabalho não somente como uma atividade humana, mas como parte da pessoa, algo que a compõe.

Se seu estar no mundo do trabalho é um estar em dependência total, em insegurança, em ameaça permanente, enquanto seu trabalho não lhe

pertence, não podem realizar-se. O trabalho não livre deixa de ser um quefazer realizador de sua pessoa, para ser um meio eficaz de sua “reificação” (FREIRE, 1983, p. 169-70).

Resignar-se à realidade que força a subsunção do humano pelo sistema, para o autor, é comparável à aceitar a escravização. Vender seu trabalho significa vender parte do que se é, viver na insegurança, posto que se depende de outro para existir. Nesta relação do trabalho como instrumento opressor as pessoas deixam de existir como “seres para si”. A humanização está no trabalho livre, desalienante, que afirma os homens como sujeitos, não objetos de um modo de produção.

Quando eu era criança a minha mãe lavava roupa, meu padrasto carpia e limpava as plantas do chacareiro. Eu tocava vaca. Naquele tempo, todos que eram ricos tinham sua fazenda ou chácara. Eu trazia lá do sítio o leite fresco tirado das vacas deles para eles beberem. Eu ganhava uma mixaria pra tocar as vacas, três mil réis por mês, um tostão por dia. Eu não sou do tempo do cativoiro, mas as minhas bisavós eram (ARRUDA, D., 2015f, p. 216).

No depoimento de Domingos Arruda, o Rei Domingos, é revelada a relação de servidão que permanece mesmo após a abolição da escravatura. Ele, a mãe e o padrasto não são escravos, mas continuam servindo aos patrões brancos. Nele sobressai o contraste entre a vida dos pobres e a dos ricos. Estes se beneficiam do trabalho do pobre que é explorado (“eu ganhava uma mixaria”). É a consciência das contradições na forma de organização do trabalho no sistema capitalista, que obriga o mais pobre a vender sua força de trabalho, pois o direito está nas mãos de quem detém o capital (“e trazia lá do sítio o leite fresco tirado das vacas deles para eles beberem”).

O modo de produção capitalista se alimenta do sofrimento e da exploração do trabalhador.

Um desafio de morte e desespero, em que ricos e pobres (sempre mais os pobres do que os ricos) submetem-se a uma dinâmica de trabalho como valor em si que mobiliza para o consumo, sendo a culpa de sua insatisfação, frustração ou exclusão do mercado sua exclusiva responsabilidade (COELHO, 2014, p. 261).

A servidão camuflada no trabalho considerado livre é denunciada também em uma moda de Mariano:

Se o Luis Gama¹⁵ fosse vivo

Ele chorava com muita razão

¹⁵ Luis Gonzaga Pinto da Gama foi um jurista baiano que atuou na defesa dos interesses abolicionistas. Filho de mãe negra e pai branco foi feito escravo aos dez anos. Autodidata, foi um dos raros intelectuais negros do século XIX.

Porque foi ele que votou a liberdade

Mas tem negro na cidade que ainda chora a escravidão (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 174).

Oswaldo Ferreira Merches, o Mestre Dado, denuncia as contradições do sistema no qual quem pega no pesado não alcança uma vida melhor, somente enriquece o patrão:

Trabalhar, eu não, eu não

Trabalho, não tenho nada

Só tenho calo na mão

O meu patrão ficou rico

E nós fiquemo na mão (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 192)

A ideologia dominante prega que é por meio do trabalho que se conquista uma vida melhor. O discurso hegemônico afirma que o trabalho enobrece o homem. Dado canta o contrário: tal máxima é na verdade uma falácia, argumento para a dominação. O trabalho é uma forma de opressão, só leva à exploração e ao flagelo. O calo é uma cicatriz do trabalho, retratado como um jugo. Evidencia, ainda, o caráter antidialógico da relação empregado/patrão, em que só para o patrão há benefícios, o empregado “fica na mão”.

Ter a consciência crítica de que é preciso ser o proprietário de seu trabalho e de que ‘este constitui uma parte da pessoa humana’ e que ‘a pessoa humana não pode ser vendida nem vender-se’ é dar um passo mais além das soluções paliativas e enganosas. É inscrever-se numa ação de verdadeira transformação da realidade para, humanizando-a, humanizar os homens” (FREIRE, 1983, p. 217).

Esta consciência humanizadora apontada por Freire transparece nas modas e depoimentos dos batuqueiros. Mesmo sem o conhecimento de uma dimensão acadêmica ou científica das relações entre trabalho e capital, os integrantes do Batuque de Umbigada vivenciam uma práxis em que esta compreensão está presente. O trabalho é realizado para a sobrevivência, não há a ilusão de que trará um enriquecimento, ainda que somente econômico para o trabalhador.

O relato de Dona Anecide sobre a época em que trabalhou como gari enfatiza a parcialidade na dinâmica entre os colegas, como os negros toleram as diferenças de tratamento em relação aos brancos pela necessidade de ganhar o seu sustento. Com as palavras escolhidas (aproveitar nas nossas costas, carca nós, tirar o couro) a batuqueira faz lembrar a relação entre feitores e escravos.

Olha, falar bem a verdade, nós trabalhamos(amos) aí...tudo por Deus, pra gente ir até o fim lá, pra gente poder aposentar. Porque o fisco, (al) pra mim, era racista. Ele aproveitava nas nossas costas, e os brancos não fazia(m) nada, mas ele queria carcar nós. Quando era gente de cor, ele queria tirar o coro... (TOLEDO, apud NOGUEIRA, 2009, p. 67).

Dona Anecide submete-se a uma relação de trabalho opressora, sujeita-se ao racismo dos colegas e superiores em troca de uma promessa de aposentadoria, de ter uma renda no futuro, em sua velhice. Esta condição é resultado das transformações no mundo do trabalho em que os filhos não têm condições de sustentar os pais idosos. Sem poder contar com amparo da família e em busca do direito ao sustento por parte do Estado no futuro, ela identifica a condição duplamente opressora: a exploração no trabalho e o racismo.

Na exploração capitalista, concentrar os meios de vida significa retirar de outros não só riquezas, mas também a possibilidade de viver. As decisões referentes ao acesso à divisão social do trabalho e à distribuição de renda, são, portanto, decisões sobre a possibilidade de vida ou morte de sujeitos humanos (COELHO, 2014, p. 280).

A desigualdade experienciada no cotidiano pelo grupo que participa do Batuque de Umbigada inclui, além das atitudes que denotam o preconceito racial e a marginalização dos mais pobres, a perseguição sofrida por serem adeptos de uma manifestação condenada pela ideologia dominante desde sua origem.

Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015), o que se espera dos negros é que se comportem “com servilismo e obediência, como na época do sistema escravista” (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 172). No entanto, a prática do Tambu é expressão de uma cultura de origem africana, que se contrapõe à subordinação mencionada. Considerado imoral devido ao movimento e contato dos corpos, herege, por não seguir os padrões das celebrações católicas e uma ameaça à ordem hegemônica, pois une oprimidos, o Tambu teve sua prática inibida pelo poder público mesmo depois dos tempos de cativo, vista como sinônimo de desordem, coisa de vagabundo.

Segundo depoimento de Dona Olga Maurício Mendonça (2015), em Rio Claro o Tambu foi proibido durante quarenta anos. Voltou a ser realizado na cidade nos anos dois mil, a partir da ação das famílias de antigos batuqueiros que contaram com o apoio dos grupos de Capivari, Piracicaba e Tietê. Divanilde de Paula, a Dona Diva, relata:

Aqui em Rio Claro o pessoal dançava no pátio da igreja. Antes de ter a igreja, já tinha o batuque. Depois veio a igreja e começaram a achar que era pecado dançar no pátio em frente a ela. Mas o batuque ainda persistiu um tempo no fundo dos quintais, cada final de semana era num terreiro (PAULA, 2015, p. 177).

Antônio Manoel, o Mestre Plínio canta sua indignação diante do processo policial para a proibição do Batuque:

*Na sua festa eu não vou
Nem que mande me avisar
Nem que mande me convidar*

*A festa tava tão bõo
O delegado fez parar
O delegado fez parar* (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 176).

João Brochado responde ao vigário que exercia influência para que o Tambu só fosse permitido em áreas afastadas da área urbana:

*Ai seu vigário
O sinhô deixe de candonga
O baile fica bom
Quando tá dançando a conga* (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 179).

A sociedade atual conserva ainda alguns conceitos nascidos no período da colonização do Brasil e apesar da cultura popular tradicional ter conquistado relativo respeito no cenário cultural, a perseguição sofrida permanece viva e se mistura ao desafio encarado pelos batuqueiros, convivendo com preconceito e marginalização em seu dia a dia.

Receber um salário menor que um branco pelo mesmo serviço, ser preterido quando disputando uma vaga de emprego por não ter ‘boa aparência’, se sujeitar a insultos e desrespeito para permanecer no trabalho são situações comuns ligadas ao cotidiano do trabalho para o grupo que mantém viva a tradição do Tambu. As modas também são uma maneira de responder a essa situação, de denunciá-la ou criticá-la

Segundo Bueno, Troncarelli e Dias, as modas na época da escravidão continham mensagens ocultas em forma de cantigas consideradas ingênuas pelos senhores brancos, possibilitavam a veiculação de conhecimentos e a articulação entre os negros, funcionavam como um instrumento de luta pela liberdade. “O toque do tambor tem uma mensagem subliminar. É que nem eu falo, no dia que eu estava lá, que teve aqueles tambores da paz, eu falei: os deuses estão gritando. Porque são tantas reparações a serem feitas” (PAULA, 2015, p. 177).

Hoje, da maneira como é desenvolvido, o trabalho reproduz desigualdades e contradições do capitalismo. “Nem todas as relações sociais dentro da sociedade em que nós vivemos se dão de forma satisfatória a todos os seus membros, entre eles os negros” (PAULA JUNIOR, 2015c, p. 176). As modas do Batuque de Umbigada, assim como no século XVI, persistem como ferramenta de resistência e maneira de organizar o que se pretende divulgado entre a comunidade. Representam uma possibilidade de dar voz ao que distoa, cantam as transformações almejadas, são parte do fazer livre dos batuqueiros que contradiz os valores capitalistas.

2.3.3 A perpetuação do antigo na prática do novo

Em uma sociedade representada por mercadorias transitórias, produzidas para o rápido consumo e programadas para durarem pouco, em que um aparelho substitui o outro numa ciranda veloz, em que o novo é sinônimo de melhor, mais evoluído, fruto do progresso, os marcos e rastros são apagados, dificultando a construção da memória. Como destaca Marilena Chaui (1994) na apresentação do livro de Ecléa Bosi, nada mais “pungente” nos depoimentos de idosos por ela recolhidos que a frase diversas vezes repetida: já não existe mais.

A necessidade das pessoas mais pobres de mudar de casa diversas vezes, seja por que não possuem casa própria ou porque se deslocam em busca de trabalho, é apontada por Bosi (1994) como um fator que impede a sedimentação do passado. “Perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos exercícios mais cruéis da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças” (BOSI, 1994, p. 20). A lógica de produção capitalista decreta o fim do sentimento de continuidade que uma geração poderia ter em relação à outra. Nela o filho dificilmente prossegue com o trabalho do pai e o neto provavelmente nem saberá o que o avô fazia. A locomotiva do progresso “destrói amanhã o que construímos hoje” (BOSI, 1994, p. 25).

Além da escassez de suportes materiais e da visão pejorativa em relação ao que é velho, a inculcação de uma história que considera exclusivamente as conquistas dos vencedores e ignora as tradições dos vencidos, corrobora para a dispersão da memória do oprimido, que internaliza e assume como sua a história de seu opressor, perpetuando a ideologia hegemônica. A memória oficial, preservada e difundida conforme os interesses das classes dominantes, infiltra-se entre as lembranças dos indivíduos ou dos grupos, abafando-lhes a voz.

Ecléa Bosi (1994) conta, a partir de sua intensa experiência com a construção da memória de pessoas idosas na cidade de São Paulo, como a sociedade industrial é “maléfica” em relação ao que é velho. Referindo-se aos idosos, com quem alimentou um vínculo de amizade durante o trabalho por ela realizado, a autora diz: “imersos na transformação contínua da metrópole, vão perdendo a contragosto as referências de seus percursos familiares, cotidianos, e penetrando num tempo de certo esmaecimento da consciência de sua identidade” (BOSI, 2014). O diagnóstico de Bosi confirma a impressão de que a sobrevalorização do progresso vivida na modernidade acelera o ritmo da vida e esmaga, como um rolo compressor, o que já foi, almejando sempre novas descobertas, a evolução. Lembra a alegoria do anjo, inspirada em uma obra de Paul Klee, e utilizada por Benjamin a fim de descrever a devastação fomentada na ânsia do humano pelo progresso.

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Löwy (2005) aponta neste texto de Benjamin diversas críticas contundentes à obras de autores considerados importantes na modernidade, como Friedrich Schiller e Georg W. F. Hegel e outras correspondências com conceitos e ideias desenvolvidas por Friedrich Engels, Theodor Adorno e Max Horkheimer. Sem intenção alguma de desprezar a densidade da obra de Walter Benjamin, o que pretende-se destacar com esta citação é como as pessoas são movidas pelo ritmo alucinado imposto no modo de vida moderno a esquecer o passado, suas raízes ou tradições. A velocidade das máquinas serve de parâmetro para o fazer humano. Cada vez mais acelerado, o indivíduo cumpre seu papel de produzir e consumir, não há condições de se resgatar o que ficou para trás. Os saberes guardados no que é antigo é atropelado pela sequência de novidades infindáveis oferecidas como mercadorias imprescindíveis para a felicidade. Na era ordenada pelo consumismo, palavras como ancestral, passado, antigo ganham imediato elo com obsoleto, incapaz, insuficiente, inapto.

Como diz Bosi, “a memória rema contra a maré” (BOSI, 2014). Lembrando do cenário descrito por Benjamin, pode-se afirmar que ela caminha contra a tempestade e procura reaver o que foi transformado em escombros. Apesar de não haver entre os batuqueiros uma visão tão crítica como a de Benjamin em relação ao progresso, a práxis do

grupo “recupera o tempo que correu e aquelas coisas que quando perdemos nos sentimos diminuir e morrer” (BOSI, 1994, p. 21), faz da reconstrução da memória possibilidade de congrega saberes, reflexão e formação de valores.

Sou filho da cobra verde

E neto de cobra corá

Não tenho chifre nem oreia

E nem laço onde pegá

Meu pai chamava cumba cumba

Minha mãe, cumbá cumbá

E se cumba´cumbá morrer

Cumbinha fica no lugar (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 241).

Na moda cantada por Dito Assumpção é possível identificar a ideia de que o batuqueiro tem o respaldo da família, que dentro de sua comunidade encontra oportunidade de ser. Enquanto filho da cobra verde e neto de cobra corá, ou seja, enquanto perpetua as características herdadas das gerações anteriores, ele garante seu espaço, sua autonomia (não tenho chifre nem oreia e nem laço onde pegá). Interessante notar que a palavra cumba foi escolhida para nomear a família. Segundo Bueno, Troncarelli e Dias (2015), cumba é uma palavra usada pelos batuqueiros e jongueiros para designar uma pessoa mais velha, grande conhecedora das tradições afro-brasileiras. O emprego do termo cumba revela a intenção do autor em reforçar a importância dos saberes da cultura de origem negra em sua formação. Fazer parte de uma tradição também o compõe, contribui para a definição de quem ele é. Está salientada a força da ancestralidade, o compromisso de rememorar seus antepassados e não deixar que seus ideais, costumes e valores se percam. Ao assumirem como parte de seus conhecimentos os saberes transmitidos pelos mais velhos, os batuqueiros de gerações mais novas dão continuidade ao que foi construído anteriormente. Os versos afirmam que o passado continua atuante, a essência da tradição mantém-se a mesma, ainda que modificada na forma. A moda canta a dinâmica da transmissão dos saberes ancestrais, a convivência entre velhas e novas gerações que garante a permanência de uma tradição constantemente resignificada.

Ao longo do tempo diversas modificações ocorrem na forma como o Batuque de Umbigada acontece. Parte dos depoimentos estudados nesta pesquisa contam recordações dos mais velhos e a constatação do que era diferente antes. Apesar de não haver regras fixas,

algumas normas de conduta vigoram entre os batuqueiros. Como reflexo natural das transformações ocorridas na sociedade como um todo, essas normas também são modificadas ao longo do tempo no Tambu.

Os mais velhos se recordam, por exemplo, que antes as crianças não participavam da dança, ficavam só observando, o Batuque era para os adultos. A proibição das crianças na dança aparece nas falas de Dona Anecide (Toledo), Mestre Plínio (Manoel) e Dado (Merches): “minha mãe ia pro batuque e deixava a gente fechado em casa pra não ir. Então, quando a gente escutava o repique do tambu, a gente saía, acompanhando o ritmo. Quando ela ia olhar, nós estávamos dançando... Minha mãe ficava louca da vida! (TOLEDO, 2015, p. 226); “naquele tempo, moleque não dançava perto dos nego véio, era sim...” (MANOEL, 2015b, p. 26); “de menino eu não dançava. Eles faziam uma cerca de arame, um quadrado de arame, assim, e não deixavam menino passar pro lado de dentro, onde os adultos dançavam” (MERCHES, 2015b, p. 26). Pelos depoimentos percebe-se que a participação das crianças era bem delimitada, por meio até de cercas de arame. Algo que hoje pode ser interpretado como bastante agressivo na época era aceito como natural.

A regra existia, mas as memórias de Dona Anecide nos contam que pelo menos há cerca de 74 anos é desafiada. A batuqueira nasceu em 1933 e ainda menina deixava a mãe “louca da vida” quando a surpreendia dançando. A assimilação das crianças na dança que compõe o Tambu aparece também em outras narrativas. “Eu era pequena. Meu pai e minha mãe sempre dançaram o batuque, na minha família todos são batuqueiros. Minha mãe me levava, eu tinha uns nove anos. Eu tinha sainha e ficava no meio das mulheres. Aprendendo. Aí fui dançando, entrei pra valer mesmo” (CÂNDIDO, 2015a, p. 46). Clarice Alves Cândido não fala explicitamente que dançava com os adultos, mas mostra como era integrada ao ritual por meio do uso de sua “sainha”, que a identificava como uma batuqueira e que era aceita ao ficar “no meio das mulheres” e não no local reservado para as crianças. Dona Ignês, ao narrar as noites em que dançava o tempo todo, levada pelo pai fala: “o pessoal ficava admirado de eu ser novinha, as negras todas velhas e eu lá no meio delas... Eu falava: não quero saber, eu vou no tambu” (ROMÃO, 2015, p. 232).

O papel reservado à criança na década de quarenta, quando Dona Anecide era criança, é bastante diferente no contexto atual. Hoje a infância é entendida e tratada de outra forma e os mais novos foram incorporados a espaços antes exclusivos para adultos. As imagens dos encontros e festas dos batuqueiros publicadas em redes sociais mostram que a prática da Caiumba acompanhou tais transformações. Hoje, em fotos e vídeos do *Facebook* veem-se crianças, jovens, adultos e idosos dançando juntos. As histórias da infância das

batuqueiras citadas mostra que tal transformação foi gradual e gestada há anos, quando os limites hoje superados eram desafiados pela ação de crianças que mesmo “fechadas em casa” ou cerceadas por “quadrados de arame” dançavam felizes ao ouvir “o repique do tambu”, ou pelos pais que permitiam a seus filhos que permanecessem nos espaços reservados aos adultos do grupo.

Os passos executados no Tambu também são reinventados. Tradicionalmente durante a dança cada par podia dar somente três umbigadas, depois disso formava-se outro par. Dito Assumpção frisa: “são três umbigadas, regularmente. Tem gente que bate mais de três, mas dentro da norma é três umbigadas. O batuqueiro ou a batuqueira dá três umbigadas e volta para sua fileira” (ASSUMPCÃO FILHO, 2015c, p. 43). Hoje esta norma já não é observada e os casais trocam mais que três umbigadas sem constrangimento algum, mas a história da “Dita Dua” ainda é contada com bom humor. A batuqueira Benedita conquistou o apelido por desafiar a tradição e dar somente duas umbigadas com seu par em cada dança, não três conforme costume tradicional.

Nas roupas utilizadas pelos batuqueiros fica clara a ideia, aparentemente contraditória, de que manter a tradição é justamente transformá-la. Pelos relatos e imagens pesquisados o que se conclui é que nas festas do Batuque de Umbigada homens e mulheres procuravam estar bem vestidos, com roupas que seguiam os padrões de sua época.

O tambu era coisa de escravos, era a dança que os escravos sabiam. À noite quando eles estavam na senzala, iam sambar. Porque nego não sabia dançar uma marcha, uma valsa, era só tambu. Descalço, de pé no chão, as mulheres com aquele saião, porque tem que balançar a saia para o homem, balançar pra aqui e pra lá, depois dar umbigada (ROMÃO, 2015, p. 233).

Os batuqueiros iam antigamente para o batuque a cavalo ou de carroça, por isso usavam calça com bombacha, parecida com a roupa dos gaúchos. Os homens usavam sapato preto, calças e camisas brancas, chapéu na cabeça e lencinho no pescoço. As mulheres vinham uniformizadas, as roupas em ordem, mas agora já não tem mais tambu como antigamente (ROMÃO, 2015, p. 233)

Não podia dançar de calça comprida, não podia dançar de costas de fora, não podia dançar de blusa sem manga, aquela saia de babado daqui até embaixo, todo ano a gente dançava com aqueles babados, tudo balançava, manga por aqui, assim aquelas mangas.... Sandálias, sandália fechada; agora não, vai ter batuque, dança de calça comprida, dança de costa de fora, dança mostrando a barriga (AMARAL, apud NOGUEIRA, 2009, p. 93).

As falas de Dona Ignês (Romão) e de Dona Dinde (Olinda do Amaral) desenhavam a imagem dos batuqueiros de três diferentes épocas em um mesmo lugar: durante a escravidão,

o tempo em que eram jovens (nasceram na década de trinta) e o período entre a década de noventa e os dias atuais, sempre na região de Piracicaba. Os períodos são demarcados apenas para se localizar melhor os batuqueiros em seu tempo e liga-los com os costumes característicos de sua época, as mudanças vão ocorrendo gradualmente, ao longo dos períodos.

Segundo Dona Ignês, durante a escravidão o Tambu era feito “descalço, de pé no chão, as mulheres com aquele saião”, o que confere com as informações históricas a respeito do modo de ser impelido aos negros escravizados. Não usavam calçados e as mulheres, principalmente as que trabalhavam na casa grande, usavam saias amplas e compridas, semelhantes às usadas pelas senhoras brancas, porém bastante simplificadas e em tecidos rústicos.

O relato sobre os trajes dos batuqueiros nas décadas em que Dona Ignês e Dona Dinde eram jovens coincide também com o padrão seguido pelos homens da época: calça, camisa, sapato, chapéu e lenço. Como a própria Dona Ignês indica em sua fala, as roupas eram utilizadas porque serviam às necessidades inerentes ao contexto em que se vivia. Se os homens andavam a cavalo ou de carroça precisavam usar bombachas. Ou seja, em cada tempo e lugar se usa o que é moderno na época, o que atende às demandas daquela sociedade, nada diferente do que acontece hoje. Apesar de Dona Dinde reprovar as mudanças nos trajes – costas e barrigas de fora, calças em mulheres, sandálias abertas – ela mostra que a tradição está sendo seguida e os batuqueiros usam o que é moderno de acordo com a época em que vivem. Nos anos cinquenta o costume era o homem usar camisa de colarinho e botão, chapéu, sapato social. Portanto, os batuqueiros, que tradicionalmente utilizam nas festas as roupas consideradas comuns em seu tempo, hoje podem usar jeans, camisetas e tênis, sem com isso romper costumes.

As mudanças são incorporadas pelo grupo gradativamente, mas algumas são mais marcantes. Tradicionalmente os homens se encarregam de tocar os instrumentos de percussão e da função do modista, que compõe e canta as modas, as mulheres cuidam do coro. No grupo de Batuque de Umbigada que reúne as cidades de Capivari, Piracicaba e Tietê não há mais espanto quando mulheres compõem letras ou tocam o tambu, mas nem sempre foi assim. Em Piracicaba, Dona Maria Benedita Roque do Prado, a “Mariinha do tambu”, recebeu o apelido por assumir uma posição predominantemente masculina. Mariinha toca o instrumento desde 1966, mas, na época, só em reuniões familiares. “Ela lembra que, no início, tocava só entre os parentes mais próximos, ou seja, cunhados, tios, irmãos, e que, quando chegava alguém de fora, parava de tocar” (NOGUEIRA, 2009, p. 137). Dona Anecide Toledo, batuqueira de

Capivari hoje se destaca como intérprete e autora de um grande número de modas entoadas durante as festas do tambu. Ela ainda lembra dos olhares assustados quando cantou pela primeira vez, em uma festa em Piracicaba em que “cismou” com uma mulher e resolveu desafiá-la¹⁶, prerrogativa, até então, exclusiva dos homens. Dona Anecide lembra: “Eu fui a primeira mulher a cantar no grupo, sempre tive essa vontade. O pessoal ficou meio assim, parece que não gostou da ideia, mas teve que gostar. Tanto de mim como de Marinha, de Piracicaba, que toca tambu” (TOLEDO, 2015, P. 227).

Há mudanças na forma de fazer, mas os significados permanecem. Os tambores utilizados continuam a ser feitos artesanalmente. Mesmo que as ferramentas utilizadas sejam outras, o que simbolizam não é afetado. O tambu, o quinjengue e a matraca mantêm-se como entes de grande força, emblemas da ancestralidade e a reverência por eles demonstrada durante as festas ou apresentações representa o respeito às antigas gerações e seus conhecimentos.

Cada instrumento, símbolos da ancestralidade, é batizado com um nome¹⁷ e é guardado por gerações dentro das famílias, conforme conta a batuqueira Clarice:

esse nosso tambu vem trazendo mistério. Ele é do tempo da princesa Isabel, do tempo da escravidão. Do meu bisavô passou para o meu avô, depois para o meu pai... Ele era muito comprido, depois foram serrando, conforme ia estragando a madeira da ponta, e agora ele está com uns dois metros. O pessoal gosta de sentar nesse tambu (CÂNDIDO, 2015b, p. 71).

Na dinâmica do Batuque de Umbigada ancestral, passado, antigo são vistos como sabedoria, algo a ser conhecido e valorizado. A convivência em grupo oportuniza o compartilhar de lembranças. Entre os mais velhos as recordações são testemunhadas e entre os mais novos são interpretadas e reelaboradas. Simbolismos tradicionais permanecem nas novas formas de se fazer, pois, como uma expressão oral antiga ensina, “todo tempo não é um”.

¹⁶ Desafio é uma maneira de provocar alguma pessoa presente por meio de versos cantados e acompanhados pelo tambor durante a dança. “Mexem com algum dos presentes, que pode vir dar resposta, também em cantoria versada, estabelecendo-se assim desafios dialogados entre os cantores” (BUENO, TRONCARELLI, DIAS, 2015, p. 86).

¹⁷ Alguns dos nomes dados aos instrumentos são bastante curiosos. Encontra-se tambu chamado Fim do Mundo e quinjengue Perovinha, por exemplo.

2.3.4 O olhar do mais velho

Envelhecer é um desafio. Além de lidar com as limitações físicas advindas naturalmente conforme a idade avança, o idoso precisa aprender a se relacionar com uma sociedade que o vê como peça descartável. Chauí diz que ser velho nesta sociedade é “lutar para continuar sendo homem” (CHAUI, 1994, p.18), no sentido de preservar sua humanidade. A autora afirma ainda que os mais idosos são “oprimidos e banidos” de diversas formas, “algumas explicitamente brutais, outras tacitamente permitidas” (CHAUI, 1994, p. 18).

A burocracia para se conseguir a aposentadoria, ou uma vaga em um asilo são exemplos de opressão aceitas como naturais. Os degraus altos que precisam ser transpostos para se entrar no ônibus, aumentos abusivos nos preços de planos de saúde, a velocidade moderna, a falta de compreensão e respeito dentro de sua própria família, a perda de amigos e companheiros são algumas das dificuldades enfrentadas pela pessoa mais velha em seu dia a dia. Na sociedade centrada em interesses mercantilistas, os idosos são espoliados à medida que lhe são negadas condições de elaborar e transmitir sua memória, desacreditados e relegados à condição de senilidade, imediatamente associada à incapacidade. Seu tempo já passou, o que se concede ao velho é uma sobrevida em que ele é “impedido de lembrar e de ensinar” (CHAUI, 1994, p. 18).

Na práxis do Batuque de Umbigada, o modo de enxergar o idoso contrasta com o desprezo praticado na sociedade. O mais velho ocupa lugar de destaque, é o que detém o conhecimento, o que sabe fazer e que pode ensinar aos mais novos. O idoso é o elo entre o que já foi e o que está por vir.

Ainda que respeitados e considerados mestres, as falas dos mais velhos do grupo de Batuque de Umbigada encerram frequentemente um tom de desolação ligado à ideia de que o Batuque de antigamente era melhor. Dona Ignês, depois de comentar as roupas usadas atualmente pelas batuqueiras, lamenta: “mas agora já não tem mais tambu como antigamente” (ROMÃO, 2015, p. 233).

Plínio afirma que a performance do batuqueiro já não é a mesma: “Pra aqueles tempos, nego debulhava no chão, que Deus que me perdoe... É a mocidade! Hoje é bem pouco moço que inventa de mostrar a agilidade dele, porque o batuque tem essa coisa... Tem que mostrar o que é o batuque, mas nego não mostra nada, nada” (MANOEL, 2015a, P. 46).

Dona Anecide canta:

Deus que me tire eu do mundo

Que eu não quero viver mais



DIÁRIO OFICIAL

Qualquer dia a terra afunda

Desse jeitinho que vai

Rapaziada de hoje em dia

Não é como um tempo atrás

Irmão não conhece irmão

Filho não respeita pai (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 190).

Mesmo sem o caráter repreensor, alguns depoimentos trazem esse traço, como nas recordações de Tô em relação ao Cassimiro:

Ele chamava muito a atenção da gente com o batuque que ele tocava e dançava. Ele fazia coisas com o tambu que eu nunca vi outra pessoa fazer, parece que o tambu tocava sozinho com ele. Ele deitava no chão e o tambu rolava por cima dele, depois já estava por cima do tambu de novo, depois já estava dando umbigada, tudo de uma vez só. Parecia ser três pessoas em uma (ALVES, W., 2015c, p. 67).

Nas palavras de Mestre Plínio descrevendo as proezas de Zé Alfredo:

Seu Cesário, Zé Alfredo, esses eram modistas velhos, eram modistas daqueles... cheios de graça! Pra acontecer de nego ficar ajoelhado no chão não custava, não. Esse Zé Alfredo é daquele estilo que ele vinha com um terno branco – era calça de saco, no mínimo – dançava a noite inteira no Treze véio¹⁸. Não tinha perigo que ele dava uma batida numa mulher e que não caísse no chão, mas o nego caía numa posição que era difícil de levantar depressa... E ele levantava! Mas era cheio daquela coisa: nego caía no chão, quando a mulher pensava que ele tava lá deitado, ele levantava, virava a roda e batia na batuqueira. (MANOEL, 2015a, p. 47).

Ou na falta do leva-e-traz sentida por Romário:

De madrugada, no término da festa, tinha o leva-e-traz, que lá em Capivari nós chamávamos de jongo ou sobe-e-desce. É quando os batuqueiros também descem para a fileira dos homens – dançando com uma ou até duas batuqueiras – bate umbigada em uma, bate em outra e vem subindo de novo para a fileira das mulheres, sempre batucando – vai e volta. Lá troca o par, desce com outra, batendo assim sem parar. Não sei por que isso acabou, talvez porque os mais velhos morreram... (CAXIAS, 2015d, p. 27).

As falas que mostram descontentamento com a prática atual, saudade do que não existe mais e deferência aos companheiros falecidos podem ser lidas a partir do conceito de romantismo. Os costumes mudam e as normas do Tambu são reformuladas, acompanham as alterações no modo de enxergar questões inerentes à sociedade. Ainda que entendam que as

¹⁸ Seu Plínio chama de Treze Véio a Sociedade Beneficente Treze de Maio ou Clube Treze de Maio, como é conhecido na cidade. Fundado em 1901, o “Treze Véio” é a terceira entidade negra mais antiga do país.

transformações são naturais e necessárias para que a tradição se preserve, os mais velhos não deixam de sentir falta do que já foi. E suas memórias, carregadas dessa saudade, podem denotar também resistência, um contraponto à violência com a qual o mundo moderno põe fim ao que não seja novo.

Segundo Löwy e Sayre (2015) os principais componentes da visão romântica são: “recusa da realidade social presente, experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido” (LÖWY, SAYRE, 2015, p. 44). Estes pontos destacados pelos autores aproximam o romantismo da fala dos batuqueiros mais velhos (“agora não tem mais”, “acabou”, “nunca vi outra pessoa fazer”, “não tem mais tambu como antigamente”). Mas um romantismo que dialoga com a marca revolucionária de Walter Benjamin, posto que os batuqueiros falam do passado com vistas à construção do futuro. No convívio com o grupo ensinam, discutem, assimilam novos costumes e participam dos projetos que delineiam os caminhos a serem seguidos. Relembra em uma perspectiva orientada para a realização, em que a memória do que ficou para trás pode servir como ferramenta na busca de “Ser Mais”.

Benjamin produziu textos que alertam sobre os perigos decorrentes da supervalorização do progresso técnico em detrimento da experiência humana. Para Löwy (1990) “as raízes da atitude de Benjamin face à tecnologia podem ser encontradas na tradição romântica” (LÖWY, 1990, p. 206). A ideia defendida por Benjamin de escovar a história a contrapelo, para Löwy, tem origem romântica, “significa, primeiro, a recusa da ilusão do progresso, isto é, de todas as ideologias e mitos que acariciam a fera no sentido dos pelos” (LOWY, 1990, p.189). Na práxis do Batuque de Umbigada a história é escovada a contrapelo quando memórias revelam o modo de ser e saberes dos oprimidos em outras épocas. Nos relatos ou nas modas estão o percurso de pessoas que não são levadas em consideração na construção da história hegemônica, elaborada e difundida pelos dominantes. O fazer do Tambu, que canta as modas e reinterpreta as histórias dos mais velhos, pode ser oportunidade dos vencidos mostrarem sua visão da realidade, de reivindicar sua maneira de estar no mundo.

Löwy (1990) destaca a concepção de Benjamin de que “o progresso é fundado na catástrofe” (Löwy, 1990, p. 191). Para o autor alemão o progresso deve ser visto com criticidade. Não nega a faceta positiva dos avanços na área do conhecimento ou das transformações nas atitudes humanas. Suas palavras cáusticas são direcionadas ao que chama de mito do progresso da humanidade dependente da evolução tecnológica, como se exclusivamente das inovações instrumentais resultasse o desenvolvimento humano. “Sua proposta, característica do romantismo revolucionário, é tecer relações dialéticas entre o

passado pré-capitalista e o futuro pós-capitalista, a harmonia arcaica e a harmonia utópica, a antiga experiência perdida e a futura experiência liberada” (LÖWY, 1990, p. 201).

Os batuqueiros, ainda que não conheçam as concepções de Benjamin ou não tenham intenção alguma de promover qualquer dinâmica dialética, transportam em suas palavras o sofrimento da palavra perda captada pelo filósofo frankfurtiano: “a destruição interior de uma experiência há pouco familiar” (LÖWY, 1990, p. 201). Na pungente fala de Romário, “não sei por que isso acabou, talvez porque os mais velhos morreram...”, o sentimento da perda remete à melancolia atribuída aos românticos e pode revelar o temor de que a memória dos vencidos seja apagada. Lembrar os velhos tempos, os antigos batuqueiros e suas proezas tem o potencial de trazer para o presente o que poderia ser perdido no passado.

Novamente a imagem do anjo descrita por Benjamin vem à tona. Estes testemunhos dos batuqueiros, recontados e interpretados pelos mais jovens, podem funcionar como uma forma de se evitar que ao olhar para o passado o anjo da história encontre somente escombros. Levar em consideração os valores que foram abandonados mas que ainda estão presentes, seja nas modas, nas conversas ou nos causos contados, pode contribuir para a construção de um futuro em direção ao qual os batuqueiros caminhem conscientes, não sejam impelidos a ele como destino inexorável. Um futuro com contradições, inquietações e desafios, mas que abarque a visão romântica, que na não aceitação muda da perda de valores superados resiste à galvanização promovida pela marcha do progresso.

Jeanne Marie Gagnebin (1997) destaca um ponto de vista de Benjamin sobre os anjos, figuras presentes na obra dele. O autor descreve os anjos como criaturas que simbolizam um outro tempo, “resplandecente e frágil”. Eles provocam rupturas imperceptíveis, porém que transformam o “*contiinum* histórico” (GAGNEBIN, 1997, p. 124). O tempo homogêneo e vazio, produto da narrativa dominante a ser interrompido, é um tema recorrente nas obras de Benjamin: é preciso romper a inércia, revelar uma outra história. E ao especificar a que história o autor se refere, Gagnebin desenha algo que se assemelha às narrativas construídas no Tambu.

Entrecortada, lacunar, feita de sobressaltos e de espasmos que surgem no presente como a imagem breve e brilhante de um instante perdido ou recalado: a história dos vencidos que não é nenhuma nova gesta heroica e apologética, mas sim, uma narrativa recortada, descontínua, frágil e sempre ameaçada pelo esquecimento (GAGNEBIN, 1997, p. 125).

Quando os idosos do grupo do Batuque de Umbigada organizam suas memórias e por meio da narrativa se posicionam, se aproximam dos anjos de Benjamin. Falam de um outro tempo. Mostram que o modo de entender o mundo já foi outro, que é possível fazer de

outras maneiras. Respeitados como pessoas sábias, suas impressões são valorizadas pelo grupo, que considera a experiência dos mais velhos para lidar com as questões da realidade atual. As histórias antigas podem ser compreendidas como um elemento a mais na busca de soluções para os desafios cotidianos, podem ser a cisão na cronologia linear. Sem a pretensão de voltar a viver de acordo com valores específicos de décadas passadas, mas revelando preocupações que permanecem atuais para o grupo.

Dona Ignês mostra-se indignada com as roupas usadas atualmente pelas batuqueiras. Parece explicitar o olhar através das lentes do machismo, que priorizam o masculino em detrimento do feminino. Mas essa batuqueira, nascida em 1931, mais que reproduzir a ideologia que limita a atuação feminina, pode pretender reservar um espaço para a mulher. Definir o que é único e particular da mulher pode representar para ela uma forma de diferenciar e, assim, valorizar, a mulher no grupo. A posição de Dona Ignês pode sugerir ao grupo uma reflexão sobre o respeito à figura feminina. Como é vista a mulher? As mulheres têm sua alteridade valorizada? Ao assumir posições tradicionalmente masculinas se afastam da dimensão feminina e reproduzem características do homem ou renovam o universo masculino com um modo de fazer diferente? O uso de calças e roupas que deixam à mostra costas e barriga é uma demonstração de sua libertação ou da objetificação de seu corpo?

As narrativas apresentadas contam memórias. Falam dos sujeitos do Tambu, suas angústias, alegrias, vazios e indignações. Revelam, em suas histórias, um jeito próprio de estar no mundo e pronunciá-lo.

A práxis do Batuque de Umbigada, assim como a história, não é uma narrativa homogênea e contínua, é carregada de possibilidades, tensões, retrocessos e variações. Apesar de conter contradições sua dimensão de resistência se expressa no caminhar solidário dos batuqueiros, na união das cidades, organização de oficinas e projetos culturais como estratégia de sobrevivência, na educação dialógica, na explicitação crítica da opressão em suas modas e depoimentos orais. O percurso dos batuqueiros e a experiência de ser com o outro, em moldes que se contrapõem à hegemonia dominante suscitam discussões e podem apontar caminhos para uma pedagogia da resistência.

3 TAMBU COMO PROCESSO FORMATIVO: CAMINHOS APONTADOS, CONTRADIÇÕES E LIMITES

“Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos.”

(Darcy Ribeiro)

Como o povo brasileiro, o grupo de Batuque de Umbigada, foco desta pesquisa, é heterogêneo e contém em sua dinâmica contradições e limites. Nele, pessoas de idades, gêneros e formações diversas atuam, colocam de si e constroem uma cultura, agregando o que receberam da tradição de seus antepassados a questões peculiares à época atual. A práxis dessas pessoas dentro do grupo oportuniza a convivência e o testemunho de uma forma de ser e interagir com o mundo, com os outros e com si mesmo oposta aos valores hegemônicos que marcam a sociedade atual.

Contudo, reelaborar saberes tradicionais que se contrapõem aos valores capitalistas dentro de um grupo específico não isenta os batuqueiros da participação na sociedade mercantil, nem de viver ou realizar atividades comuns a qualquer outra pessoa, de acordo com as normas de conduta e relações naturalizadas na sociedade contemporânea.

Assim, o Tambu se encontra em uma contradição que impõe limites: envolve uma práxis de resistência aos valores capitalistas e, concomitantemente, está imerso no capitalismo. Seus integrantes produzem e consomem de acordo com valores opostos àqueles compartilhados na manifestação popular tradicional. Porém, a contradição e limites existentes não diminuem nem invalidam o potencial formativo ou o caráter de resistência de seu ler e fazer o mundo, que apontam para um existir mais próximo de alguns conceitos formulados por Paulo Freire ou Walter Benjamin.

3.1 Comunidade, tradição e empoderamento

Paulo Freire, em suas obras, faz a crítica ao capitalismo e elabora uma proposta educacional libertadora, que se contrapõe à opressão a que a classe trabalhadora é submetida.

Enfatiza que a pedagogia do oprimido só pode ser realizada a partir dos próprios oprimidos. Somente eles, conscientes de sua condição, poderão criar os mecanismos para se libertarem. Não é possível que esta libertação ocorra de fora para dentro ou de cima para baixo. As instituições da classe opressora, a burguesia, serão insuficientes e incapazes de promover a transformação da realidade capitalista. “A propaganda, o dirigismo, a manipulação, como armas da dominação, não podem ser instrumentos para esta reconstrução” (FREIRE, 1983, p. 60). Ações que entendem a dinâmica do aprender/ensinar como depósito de conhecimento não estão comprometidas com o processo libertador, são, em sua essência, instrumentos de dominação. Mesmo usados para romper com uma situação de opressão, tais ações criarão uma nova forma de opressão. Freire defende uma educação revolucionária e dialógica.

O educador acredita que a realização humana se dá à medida que as pessoas colocam em prática seu potencial de transformar o mundo por meio de seu trabalho. Não a atividade sem sentido e alienante que a sobrevivência no mundo mercantilizado impõe às pessoas, mas o trabalho criativo, fruto de ação refletida, consciente.

Para Freire, se conscientizar é passar de uma percepção ingênua para a compreensão crítica do mundo, processo que parte da maneira própria de cada um captar o mundo, de compreender as situações e contingências que compõem sua realidade. Para Freire, essa compreensão inicial é crédula, aceita a realidade como algo mágico que é dado, não construído. “A única maneira de ajudar o homem a realizar sua vocação ontológica, a inserir-se na construção da sociedade a direção da mudança social, é substituir esta captação principalmente mágica da realidade por uma captação mais e mais crítica” (FREIRE, 2001, p. 60-1).

Uma leitura mais crítica do mundo, ligada à reflexão, para Freire, é possível a partir da descoberta da existência de dois mundos: o natural e o da cultura e da noção que a cultura é resultado do trabalho das pessoas, de seu esforço “criador e recriador”. À medida que, por meio da problematização de sua realidade, da análise crítica da sua prática os oprimidos passam a atuar cada vez mais no mundo, rompendo o silêncio imposto pelos dominantes.

A palavra, direito de todas as pessoas, é a pronúncia da leitura que cada um faz do mundo e, em uma dinâmica dialética, a leitura da palavra leva de volta à nova leitura do mundo, “de tal maneira que ‘ler mundo’ e ‘ler palavra’ se constituam um movimento em que não há ruptura, em que você vai e volta” (FREIRE, 1991, p. 15). Nesse movimento proposto por Freire de ler mundo e ler palavra, a realidade é reescrita e os temas propostos são compreendidos de maneira crítica. Nota-se que ler é ação, não só no sentido de captar o que

foi dado, mas implica o colocar de si, na nova leitura do mundo provocada pela leitura da palavra.

Esse fluxo dialógico entre a palavra e a compreensão do mundo aproxima a práxis do Batuque de Umbigada da proposta pedagógica de Paulo Freire. Além da maneira de aprender e ensinar, dos valores e temas colocados em pauta, da maneira colaborativa de realizar, os batuqueiros organizam ações a fim de unir a comunidade e promover a comunicação do grupo com a sociedade em geral. Por meio de projetos e oficinas, o que se pretende é justamente dar voz aos batuqueiros e promover a movimentação dialética entre leitura da palavra e leitura de mundo proposta por Freire, tanto entre as pessoas que fazem parte do grupo, como entre o grupo e as pessoas que estão fora dele.

A história do grupo formado por batuqueiros das cidades de Capivari, Piracicaba e Tietê, criado como estratégia para não deixar que a Caiumba acabasse nestas cidades, compreende fases diversas, não é homogênea ou linear. Em 1996, na busca de reaproximar o Batuque de Umbigada de suas comunidades de origem e conquistar o interesse das crianças, ideias inovadoras surgem no grupo tradicional, propostas principalmente por Vanderlei Bastos e Antonio Filogenio de Paula Junior, com o apoio de representantes da “velha guarda”, como Mestre Plínio e Dona Odete.

Como resultado desse impulso renovador nasce o *Projeto Casa de Batuqueiro*, que atua junto ao grupo de Batuque de Umbigada, buscando a inserção social do Tambu, assim como a de outras manifestações tradicionais de origem africana. “O Projeto Casa de Batuqueiro é deste modo um canal de diálogo entre a comunidade e desta para com o mundo” que aposta no “processo contínuo de fruição e aprendizado, cuja prioridade é o respeito aos mais velhos e a ancestralidade” (PAULA JUNIOR, 2015a, p. 265).

Em Piracicaba, além do *Projeto Casa de Batuqueiro*, o grupo *Casa de Batuque Fogo Verde*, liderado pelo Mestre Dado, se dedica à aproximação entre os jovens e os veteranos. “Eu já vinha falando da vontade que eu tinha de fazer alguma coisa aqui no meu quintal, pra gente reunir, conversar. Tinha que ter um espaço nosso. Agora vai ter bastante criança aqui. Vou pra escola, vou pra tudo que é lugar pra conversar com esse povo aí” (MERCHES, 2015a, p. 266), diz Mestre Dado.

Vale ressaltar ainda o trabalho da professora Marcia Maria Antônio, liderança comunitária da Vila África¹⁹, que desde 2003 organiza, em parceria com a *Casa de*

¹⁹ Vila África é um local que concentra grande parte da população negra de Piracicaba e faz parte do bairro Vila Independência. O nome foi atribuído como brincadeira preconceituosa por parte dos piracicabanos, devido ao

Batuqueiro, o Grupo de Batuque Infantil Tio Tonho, composto pelas crianças do bairro. “Não somos políticos, mas estamos trabalhando mesmo no bairro, mostrando o que o bairro tem” (BARROS, 2015, p. 262), conta Rafael Barros. Além das atividades na Vila África, oficinas abertas à comunidade oferecidas em outros bairros, instituições públicas e privadas da cidade difundem o Batuque de Umbigada em Piracicaba.

Quando começou a gente tava só com as crianças da Vila África, a gente começou só com os nossos daqui. Começamos na verdade no 13²⁰ a ensaiar com 30. Daí foi aumentando. (...) A gente trabalha não só com o batuque, mas também com o jongo, com o maculelê e a capoeira (ANTÔNIO, M., apud NOGUEIRA, 2009, p. 106).

Essas iniciativas, aliadas ao interesse de jovens artistas e pesquisadores universitários e à revitalização de antigos terreiros de Tambu, dão novo fôlego para o grupo de Batuque de Umbigada.

Um fator importante para essa expansão foram as ações em torno da conscientização política de comunidades negras de algumas cidades do Oeste Paulista, com a propagação de agendas antirracistas e a promoção e valorização de heranças culturais regionais de matriz africana como o batuque de umbigada, a congada e o samba de bumbo. Protagonizados por ativistas negros, como o filósofo paulista Antonio Filogenio de Paula Junior e o educador e batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos, ambos atuando em Piracicaba, esses movimentos vêm articulando pontes entre batuqueiros da velha geração, jovens negros e militância negra (BUENO; DIAS; TRONCARELLI, 2015, p. 249).

Nos projetos e oficinas realizados pelos batuqueiros, além de se ensinar/aprender como dançar ou tocar os instrumentos do Tambu, são discutidos saberes tradicionais e sua relevância como instrumentos de transformação social, assim como a importância da participação dos mais novos para a continuidade da tradição. “Então você trabalha essas tradições antigas dentro dos movimentos atuais, e tenta fazer os jovens entenderem que vão dar continuidade ao conhecimento que veio lá de trás” (BASTOS, 2015, p. 264). O Batuque de Umbigada é relacionado com outras manifestações artísticas, procuram-se raízes comuns entre ele e o *blues* ou o *rap*, por exemplo. “A gente tenta levar isso para esses jovens. Acho que esse é um dos caminhos” (BASTOS, 2015, p. 264), afirma Vanderlei Bastos.

Além de difundir a cultura de origem africana, são tratados temas como roupas, dança, corpo e cabelos. Nas discussões entre os participantes é enfatizado o caráter profícuo

alto número de moradores negros em algumas das ruas da vila Independência. Depois a comunidade negra adotou o nome, como demonstração de orgulho em assumir a cultura negra como referência.

²⁰ Sociedade Beneficente Treze de Maio ou Clube Treze de Maio, entidade negra de Piracicaba.

da multiplicidade de formas, costumes e características, buscando a construção de valores positivos relacionados ao jeito de ser das crianças envolvidas. Segundo Nogueira (2009),

a coordenação do grupo, exercida por jovens batuqueiros nascidos e criados na Vila África, conta também com o acompanhamento dos velhos batuqueiros que participam frequentemente das atividades e acompanham as excursões do grupo, (re)vivendo a todo o momento a tradição (NOGUEIRA, 2009, p. 107).

A maneira de relacionar a tradição à realidade presente, ao cotidiano atual dos jovens da comunidade remete à concepção de educação defendida por Freire. As ações da *Casa de Batuqueiro*, da *Casa de Batuque Fogo Verde* ou as oficinas na Vila África mostram pessoas construindo uma práxis em que o sujeito atua como mediador da história. Muito além do conhecimento técnico e científico, a formação oferecida resiste à violência do sistema sobre o humano e sobre sua liberdade de agir, fazendo uso da linguagem, e, neste sentido, das expressões de sua cultura de forma não acomodada, simplificada e massificada. “A consciência crítica nasce da possibilidade de o oprimido contemplar, no sentido crítico, a sua obra, e como produto do seu trabalho se distribui no processo social” (FREIRE, 1991, p. 29).

Para Freire, a práxis é formativa. A vida em um sistema composto por opressores e oprimidos estrutura o modo de viver, o comportamento das pessoas, como interação e se relacionam com elas mesmas. Até mesmo questões cotidianas banais são definidas por uma norma que impõe a competitividade e justifica desigualdades, assim como os desejos são forjados dentro da lógica que atende aos interesses do mercado. Os oprimidos se sentem atraídos pelos padrões de vida do opressor, procuram imitá-lo, sem perceber que com isso colaboram para a própria alienação. Para o oprimido desprovido de consciência crítica, o opressor é seu testemunho de humanidade. Aproximar-se da maneira de ser do opressor é estar mais perto da condição de ser humano. Porém realizar o desejo de viver como o opressor afasta o oprimido da liberdade, torna seu existir inautêntico. Se referindo ao oprimido Freire revela:

a estrutura de seu pensar se encontra condicionada pela contradição vivida na situação concreta, existencial, em que se ‘formam’. O seu ideal é, realmente, ser homens, mas para eles, ser homens, na contradição em que sempre estiveram e cuja superação não lhes está clara, é ser opressores. Estes são o seu testemunho de humanidade (FREIRE, 1983, p. 33).

Nas festas, encontros, reuniões ou oficinas do Batuque de Umbigada as pessoas têm chance de conhecer e recriar uma tradição em diálogo com questões atuais, sendo testemunhas e autores de parte de sua história. Os mestres e companheiros de atividades podem servir como modelos de humanidade, ampliando a concepção do que é o existir.

Testemunhando objetivamente sua história, mesmo a consciência ingênua acaba por despertar crítica-mente, para identificar-se como personagem que se ignorava e é chamada a assumir seu papel. A consciência do mundo e a consciência de si crescem juntas e em razão direta; uma é a luz interior da outra, uma comprometida com a outra. Evidencia-se a intrínseca correlação entre conquista-se, fazer-se mais si mesmo, e conquistar o mundo, fazê-lo mais humano (FIORI, 1983, p.9).

A organização dos batuqueiros em grupos que atuam como ponte entre a tradição e a sociedade é também uma forma de empoderamento. Paulo Freire compreende empoderamento como algo além do individual, ou mesmo comunitário “não meramente um empoderamento social, mas como um conceito de ‘empoderamento de classe social’” (FREIRE, 2014, p. 73), que vai além da ocupação de espaços dentro do sistema opressor. Na compreensão de Freire o conceito está relacionado à transformação da sociedade, não só de uma pessoa um de um grupo, “aponta para um processo político das classes dominadas que buscam sua própria liberdade da dominação” (FREIRE, 2014, p. 75).

Diferente do organizar-se da elite dominadora que pretende a estruturação de seu poder de coisificar, a composição de grupos pelos próprios envolvidos com a tradição busca a prática autônoma, em uma dinâmica em que não haja espectadores. “Aqueles que estão conscientizados, apoderam-se de sua própria situação, inserem-se nela para transformá-la” (FREIRE, 2001, p. 90). A participação direta dos membros do grupo de Batuque de Umbigada na organização das atividades e nas relações com instituições que realizam projetos envolvendo cultura popular tradicional pode ser muito importante para que o contato entre a tradição e a comunidade não dependa exclusivamente de agentes externos, nem sempre comprometidos com os interesses dos batuqueiros.

A visão do antropólogo José Jorge de Carvalho sobre a inserção dos grupos de cultura popular na sociedade dialoga com a concepção de Freire sobre empoderamento. Para Carvalho (2005), uma manifestação de cultura popular tradicional conseguir espaço no circuito cultural ou midiático hegemônico não garante sua inclusão social ou o fortalecimento de sua autonomia. Mais que estar inserida na programação formulada pelo poder público e instituições culturais privadas ou nas reportagens da mídia local, é preciso que as pessoas que constroem a tradição estejam envolvidas no processo de composição das atividades e pautas, para que assegurem a presença dos significados que a expressão artística contém. A inserção das manifestações na mídia ou nos programas governamentais pode sinalizar apenas uma forma de apropriação da cultura popular tradicional pela classe dominante como tentativa de

controle, uma artimanha para neutralizar o caráter contra-hegemônico contido nas expressões artísticas, desprovida do sentido de inclusão.

A elite branca brasileira sempre tentou exercer um controle ferrenho sobre as manifestações culturais, com um certo medo das possíveis insurreições e insubordinações que surgiriam por trás dos congados, dos maracatus e dos afoxés. Desta forma, uma das leituras possíveis da história brasileira é a de um enorme processo de contenção das expressões populares na busca de domesticação e apaziguamento, para que não se transformassem numa ponta de lança de um movimento maior de sublevação (CARVALHO, 2005. p. 34).

Observando o percurso percorrido pela Caiumba desde que foi recriada no Brasil, percebe-se que sua tradição possui a abertura para o novo, mas está relacionada a um modo de viver característico, que vai de encontro ao modelo de espetáculo gerenciado pelo circuito de produção cultural profissional. Concentrando-se nas ações dos grupos de batuqueiros que atuam em Piracicaba, constata-se que buscam caminhos para interagir com a sociedade, utilizam redes sociais, lutam pela visibilidade na mídia local, fazem parcerias com o poder público na realização de eventos e apresentações, mas procuram marcar o potencial de promover reflexão. Se aproximam assim do empoderamento na consideração de Freire. “A questão do empoderamento de classe social envolve como a classe trabalhadora, através de suas próprias experiências, de sua própria construção de cultura, se engaja para obter poder político” (FREIRE, 2014, p. 73).

Os valores tradicionais do Tambu são discutidos no contexto da convivência familiar e comunitária. Nas festas as crianças, agora inseridas no ritual da dança, tentam acompanhar os toques dos tambores, vão aprendendo as variações rítmicas usadas pelos batuqueiros. Nas oficinas e projetos educativos elas brincam, tocam e dançam, aprendem com os mais velhos os toques, cantigas, códigos de conduta, gestos e trocam visões sobre as possibilidades de ser. Aprendem fazendo e conversando.

A professora Márcia Maria Antônio, coordenadora do *Grupo de Batuque Infantil Tio Tonho*, conta que, mesmo durante as viagens para as apresentações, a interação entre o grupo promove aprendizado: “quando a gente tá na estrada, a gente já vai fazendo moda, a criançada tá junto. Então a gente já vai cantando moda. E as histórias vão surgindo no decorrer que a gente vai ficando” (ANTÔNIO, M., apud NOGUEIRA, 2009, p. 109).

Seja nas festas, nas apresentações, na convivência familiar ou comunitária, o que diferencia o fazer dos batuqueiros - mestres/aprendizes - da prática hegemônica é a influência dos valores percebidos na tradição oral: proximidade, valorização da alteridade, companheirismo, complementaridade. E esse modo está presente nas ações desses grupos que

fazem a ponte entre o Batuque de Umbigada e a sociedade, pois é também trabalho de batuqueiros. Além de realizarem atividades e eventos, eles contribuem para a formação política de seus integrantes, que defendem seus direitos como sujeitos coletivos e buscam recursos para suas produções. “Quanto mais o povo dominado se mobiliza dentro de sua cultura, mais ele se une, cresce e sonha – sonhar é também parte da cultura – e está envolvido com o ato de conhecer” (FREIRE, 2014, p. 75).

Quem participa da *Casa de Batuqueiro*, da *Casa de Batuque Fogo Verde* ou do trabalho comunitário na Vila África são pessoas marginalizadas, pouco reconhecidas no ambiente cultural hegemônico, objetificados por instituições públicas e privadas que imprimem em sua relação com as pessoas um caráter assistencial. Enfrentam o descaso do poder público e o interesse de políticos e empresários em fazer da cultura tradicional popular um instrumento de autopromoção, sem compromisso com a autonomia e cidadania de quem a constrói.

O morador da Vila África Rafael Baptista Antônio, o Faé, colabora no trabalho com as crianças do bairro e afirma:

Temos que mostrar o que nós temos; mostrar a força da nossa raça negra. Mostrar o que nós temos além do que, eles achavam que a gente só fazia ou podia fazer. Nós temos professor, nós temos advogado, nós temos batuqueiros, nós temos tudo aqui no nosso bairro, além dos negros. Só que fica escondido (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 48).

Neste contexto, é possível pensar que os grupos de batuqueiros que trabalham paralelamente ao grupo de Batuque de Umbigada de Capivari, Piracicaba e Tietê corroboram com o Tambu como uma expressão formativa, possibilidade de empoderamento, espaço de fala de uma parcela heterogênea da população, mas que resiste à opressão. Uma manifestação cultural feita por sujeitos na busca da transformação do mundo por meio do trabalho, como Paulo Freire preconiza. Com a junção de diversos provérbios populares, Dito Assumpção demonstra sua aposta na força do grupo de batuqueiros de que faz parte, o orgulho em relação à sua história, à tradição ressignificada que projeta um futuro mais justo com sua colaboração:

Quem foi rei, é majestade

Não perde sua coroa

Ganha a guerra na paz

Nem fala nem apregoa

Quem é do mar não enjoa

Quem é do mar não enjoa

Aqui nós não perde pra sapo

Nós mora dentro da lagoa (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.285).

3.1.1 O batuqueiro, a desumanização e a vocação para “Ser Mais”.

Exploração no trabalho, violência policial, discriminação, o cotidiano brasileiro é rico em situações em que as pessoas são tratadas com desumanidade. Fala-se nessas situações com a mesma naturalidade que se articula a palavra desumanidade, sem peso algum, apenas como a denominação de um fato corriqueiro, apartado da realidade particular vivida, verdade do outro, de outro grupo, de outra classe, não da sociedade como um todo.

Os batuqueiros piracicabanos hoje vivem em condições bastante diferentes dos negros trazidos como escravos ao Brasil, mas alguns desafios permanecem desde lá, persistem quando o cativeiro acaba, mas não são criadas condições para que o negro seja inerido na sociedade e estão marcados na sociedade atual, em fatos cotidianos. As modas e as falas dos batuqueiros evidenciam como a marginalização e o preconceito racial perduram através dos anos e criam obstáculos até mesmo para a obtenção do trabalho como meio de sobrevivência.

A desumanização faz parte do dia a dia do batuqueiro desde quando o escravizado era submetido ao jugo do senhor branco. O testemunho de Rei Domingos sobre a violência física como fato corriqueiro coincide com os registros históricos sobre o período em que escravizados, os negros eram maltratados e submetidos a uma rotina de trabalho extenuante. “Vovó contava que em Campinas maltratavam muito os negros escravos, surravam e botavam no tronco” (ARRUDA, D., 2015c, p. 239).

Ai, não deu banco pra nós sentar.

Dona rainha me deu cama,

Mas não deu banco pra nós sentar (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.171).

O ponto de jongo citado fala da dificuldade do negro liberto para sobreviver sem política alguma que promovesse a participação do negro na sociedade pós-abolição. “Os negros escravos se viram incorporados compulsoriamente a comunidades atípicas, porque não estavam destinados a atender às necessidades de sua população, mas sim aos desígnios venais do senhor” (RIBEIRO, 2006, p. 103). Sem trabalho ou lugar para viver, continuavam existindo apartados dos brancos. “O homem marginalizado tem sido excluído do sistema social e é mantido fora dele, quer dizer, é um objeto de violência” (FREIRE, 2001, p. 86). A segregação racial faz parte também das lembranças da juventude de Faé, quando os espaços

públicos eram delimitados: “Aí na praça tinha a praça central. Central era dos brancos e a outra lá da lateral, seria a nossa, entendeu? O pessoal só podia ir do lado, na lateral da calçada, na praça mesmo, central não era lado. Se os negros entrassem, era encrenca na certa” (ANTÔNIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 67).

Em diversas lembranças e modas apresentadas no segundo capítulo deste trabalho está marcada a visão crítica dos batuqueiros em relação a situações de discriminação no trabalho ou na vida social. A desigualdade de oportunidades entre negros e brancos resultante das políticas de exclusão praticadas desde o fim da escravização do negro é ainda um desafio a ser enfrentado. Dona Diva lembra um caso recente: “Teve uma pessoa que foi na fábrica de bala procurando serviço e eles falaram pra ela: nós não contratamos negros” (PAULA, 2015, P.178).

Paulo Freire (1983) defende que a desumanização é realidade histórica, mas é a partir dela que as pessoas se perguntam a respeito de outras possibilidades. Homens e mulheres são seres inconclusos, a partir dessa inconclusão é que tanto a humanização quanto a desumanização são possíveis. Uma e outra acontecem nas estruturas da sociedade, ou seja, não encontram-se fora da história, mas existem a partir da ação do próprio homem sobre a realidade, seja para mantê-la ou para transformá-la.

Para o autor, porém, a única opção que parece ser vocação (no sentido de chamado, de esperança) é o homem se humanizar. Além de inconcluso, o humano é um ser comunitário, se faz na vida social. Ser histórico, vive em um tempo e espaço definidos, mas não “imerso nele”. Os humanos possuem a capacidade de criar valores, refletir, escolher, por isso sua vocação para “Ser Mais”. Os homens “têm o sentido do projeto, em contraste com os outros animais [...]. Daí que a ação humana, ingênua ou crítica, envolva finalidades, sem o que não seria práxis, ainda que fosse orientação no mundo” (FREIRE, 1981, p. 35). Somente o homem, através da reflexão/ação pode emergir de sua realidade e tornar-se capaz de olhar para seu mundo objetivamente. A partir daí, e sempre por meio da práxis, pode modificar essa realidade ao mesmo tempo em que a ação o transforma, o liberta, o humaniza.

Sendo a humanização a vocação do homem, a desumanização é um roubo, é o retrato da opressão. Cabe salientar, porém, que não só os oprimidos têm sua humanidade roubada, mas também os que a roubam negam, desta forma, sua própria vocação do “Ser Mais”. “Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos” (FREIRE, 1983, p.31).

Em uma dinâmica dialética, a negação da humanização acaba, ao mesmo tempo, por afirmar a vocação defendida por Freire. No contexto concreto de injustiças e exploração é que

a luta pela liberdade é fortalecida, a partir do desejo de quem é oprimido de recuperar sua “humanidade roubada”. “O ser humano se realiza na tensão da luta contra a opressão que o desumaniza” (COELHO, 2016).

Humanização e desumanização são possibilidades na vida das pessoas e permeiam as interações culturais. Freire (1979) defende que o homem não está no mundo apenas, ele está com o mundo. Se somente estivesse no mundo não haveria a possibilidade de transcender a si mesmo, nem objetivar-se. Estar com o mundo tem o sentido da capacidade humana de distinguir o eu e o outro, de relacionar-se, de “projetar-se” nos outros. “Estas relações não se dão apenas com os outros, mas de dão no mundo, com o mundo e pelo mundo” (FREIRE, 1979, p. 16).

A concepção de “Ser Mais”, de estar no mundo, desenvolvida por Freire dialoga com a práxis do Batuque de Umbigada. Ela propicia o que Freire defende como fundamental para a humanização das pessoas: estar no mundo de maneira consciente, refletir e agir, perceber o outro e o mundo em que se vive, projetar-se, objetivar-se, transcender a si mesmo. Nogueira (2009) percebe esse movimento dialógico entre o humano e o mundo nos espaços em que os batuqueiros atuam:

Nota-se, no entanto, que os bairros da periferia e a área rural transformaram-se em espaços de socialização, marcados pela manutenção e pelo fortalecimento das tradições trazidas na memória, mas também pelo presente histórico da opressão racial brasileira, com seu universo de valores e hábitos específicos (NOGUEIRA, 2009, p. 68).

Freire (1983) reafirma diversas vezes que os homens são “seres da práxis”, seres do “quefazer”. Com isso enfatiza a importância do homem refletir e agir sobre o mundo em que vive, transformando-o, ao mesmo tempo em que transforma a si mesmo, na interação com os outros e o mundo. Na experiência de recriar uma tradição, elaborar narrativas, discutir direitos, refletir sobre sua condição há oportunidade de um “quefazer” autêntico. Diferente do puro fazer das massas oprimidas, os batuqueiros partem da sua própria ação e reflexão em comunhão com os outros e conquistam voz para “pronunciar o mundo”. “Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão” (FREIRE, 1983, p.44).

O depoimento de Antonio Messias de Campos, o Toniquinho Batuqueiro, sobre a postura da polícia perante qualquer tipo de samba ou batuque e seus participantes revela uma das facetas desumanizantes vivenciadas nas primeiras décadas do século XX: “e a polícia prendia, tomava instrumento, aquele negócio... de vez em quando nego botava briga, voltava

retido, tomava tapa, dava tapa, não havia preço... não tinha jeito... quanto à polícia, né? E essa aí era a época de perseguição” (CAMPOS, apud NOGUEIRA, 2009, p. 76).

Freire afirma que para “Ser Mais” é preciso emergir do sistema em que se vive, estar consciente das tensões e desigualdades que movem o mundo capitalista, conseguir agir como um “restaurador da humanidade”, lutando pela libertação sem adotar a lógica do opressor. A fala de Toniquinho Batuqueiro mostra o olhar crítico de quem percebe as injustiças e contradições da realidade da qual faz parte. Esta consciência pode ser o início de um processo em que as pessoas não se conformam com o papel de objeto a elas reservado, assumem a postura de sujeitos, atores autônomos da história.

Para Freire, “existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. O mundo pronunciado, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos pronunciantes, a exigir deles novo pronunciar” (FREIRE, 1983, p. 92). Essa dinâmica faz parte do fazer do batuqueiro, que por meio da oralidade, da música e da dança procuram caminhos, enfrentam desafios e reinterpretam o mundo. Umbigando, se aproximam mais do “existir humanamente”. Dona Diva, depois de discorrer sobre as restrições e dificuldades que ser negra implica e analisar a postura dos negros que reproduzem a ideologia de exclusão para desfrutar das regalias reservadas aos brancos, usa sua voz para afirmar-se no mundo: “nós mesmos temos que falar de nós” (PAULA, 2015, p. 178).

3.1.2 O fazer no Batuque de Umbigada: possibilidade de redenção

A tradição do Batuque de Umbigada tem como paradigmas conhecimentos e valores oriundos da cultura africana, saberes ancestrais que, no Brasil, são reelaborados desde o início por oprimidos. O sofrimento e o movimento de resistência à desumanidade vivida pelos negros na escravização e os obstáculos que provém desse período são lembrados e recontados pelas gerações subsequentes. Essa rememoração tem objetivo de relatar a história de seus antepassados pelo ponto de vista dos que foram dominados, que já chegaram aqui espoliados de sua condição humana, eram mercadorias comercializáveis, como qualquer outro implemento necessário para a lavoura, e vencidos em suas lutas pela libertação. Dona Rosária, nascida em 1912, reconta as lembranças de sua avó, trazida como escrava de Pernambuco para a região de Itu:

Minha avó Sebastiana contava que, quando ela foi vendida... que eles (os mercadores de escravos) tinham uma casa já própria, para esperar as crianças. Então, a turma escrevia uma carta assim e mandava a criança levar naquele lugar; levar a carta e esperar a resposta... e a resposta era: mandava

entrar ficar lá, passava(m) uns par de dias,(e já) estavam lá num barco, pra vim pra cá. Eu sei que ela trouxe bastante criança, que tudo com (cerca de) 2 anos... Ela foi a mais velha que veio no barco, com 10 anos. E olhando os outros, pequenos. E eu sei que ela olhou tudo e chegou. Aí venderam (as crianças), um comprador comprou um, outro comprou outro... Minha avó foi comprada por uma família de Itu, os Correa Leite. Começaram comprar todas as crianças, aí esparramaram. (ROSÁRIA, apud NOGUEIRA, 2009, p. 59).

Além de escovar a história a contrapelo - usando a expressão benjaminiana - recontando a história das gerações passadas pelo ponto de vista dos escravizados, revelando o que tem sido ocultado na narrativa histórica de quem triunfou, os batuqueiros marcam o orgulho, o respeito às pessoas que construíram suas raízes e dão sequência a antigas reivindicações e batalhas. Desde o século XVI, no Brasil, a práxis do Batuque de Umbigada faz da expressão artística forma de resistência e de compromisso com a luta contra a opressão. As histórias lembradas pelos mais velhos, as letras das modas, o bate papo na cozinha ao preparar a comida a ser servida nas festas, as discussões sobre roupas e cabelo que surgem nas oficinas, reelaboram não só os problemas e alegrias cotidianas, constroem a memória da comunidade, retomam questões inerentes às gerações passadas.

A criticidade e as finalidades que se acham nas relações entre os seres humanos e o mundo implicam em que estas relações se dão com um espaço que não é apenas físico, mas histórico e cultural. Para os seres humanos, o aqui e o ali envolvem sempre um agora, um antes e um depois. Desta forma, as relações entre os seres humanos e o mundo são em si históricas, como históricos são os seres humanos, que não apenas fazem a história em que se fazem, mas, conseqüentemente, contam a história deste mútuo fazer (FREIRE, 1981, p. 55).

A concepção de Freire sobre as relações humanas que envolvem construções históricas e culturais que já foram ou que ainda serão, não apenas o plano físico e o tempo imediato e sobre o mútuo fazer entre história e pessoas, pode ser relacionada aos conceitos de rememoração e redenção elaborados por Walter Benjamin.

Para o autor, rememorar está na contramão do fazer relacionado ao historicismo positivista, que pretende uma postura neutra, baseada em fatos reais, mas constrói uma narrativa que certifica a visão dos vencedores. “Articular historicamente o passado não significa conhece-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Löwy (2005) esclarece que o momento de perigo a que Benjamin se refere é aquele em que o oprimido, vivenciando uma situação de desastre, olha criticamente para o que ficou para trás e vislumbra não o progresso, mas situações semelhantes de derrota. O perigo, a situação opressora

presente, funciona como um estímulo para a reflexão sobre o passado. O perigo é também entendido pelo autor alemão, ainda segundo Löwy, como o risco de se deixar transformar tanto a tradição dos oprimidos - a história passada – como o próprio oprimido – novo destinatário dessa tradição – em “instrumentos” dos opressores. “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Transformados em instrumentos dos dominantes, tradição e sujeito são incorporados aos interesses hegemônicos, são destituídos de sua capacidade de subversão.

Pode-se dizer que, para Benjamin, a rememoração é uma forma do sujeito resistir à opressão. Utilizando o vocabulário de Paulo Freire, uma maneira de emergir do sistema em que vive, tornando-se capaz de uma consciência menos ingênua em relação à sua condição no mundo. A rememoração benjaminiana possui ainda uma capacidade redentora: olhando criticamente para o passado o sujeito pode redimir o que foi tratado como insignificante, lutar contra o inimigo que “não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1985, p. 225). A vitória atual dos dominantes ameaça até mesmo os mortos: “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Löwy explica que, para os oprimidos, o passado não é uma história de conquistas como pintado na historiografia progressista, “mas sobretudo uma série interminável de derrotas catastróficas” (LÖWY, 2005, p. 66). Esta é a ideia do triunfo constante do inimigo que, se vitorioso no presente, ameaça os mortos. Exercendo o poder dos vitoriosos, os dominantes determinam o que será ou não lembrado. Assim, mesmo o opressor de agora ameaça quem já morreu, condenando ao esquecimento as batalhas passadas, ocultando as lutas e as desigualdades enfrentadas pelos oprimidos do passado.

Na alegoria do cortejo dos vencedores passando sobre os corpos dos vencidos criada por Benjamin, o autor se empenha na crítica do historicismo que faz a narrativa dos vencedores, dos dominantes. “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais” (BENJAMIN, 1985, p. 225). Alerta ainda, para a noção de bens culturais como despojos de guerra, a cultura manipulada pelo poder.

Todos aqueles que acatam a narrativa histórica oficial ou aceitam a cultura dominante como única possibilidade, participam deste perverso cortejo. A apatia, “o sentimento melancólico da todo-poderosa fatalidade, que priva as atividades humanas de

qualquer valor” (LÖWY, 2005, p. 71), submete os vencidos ao destino, colabora com o vencedor.

É essa visão conformista que predomina no que Benjamin chama de “historicismo servil”, prescrito pelo poder hegemônico como verdade dos fatos. “O historicismo culmina legitimamente na história universal. [...] A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1985, p. 231).

Contrário à exaltação do progresso e à acomodação, Benjamin aposta na retomada do passado por meio da rememoração. Rememorar é o olhar retrospectivo para as gerações passadas, é compreender seus apelos, ser solidário “aos que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade” (LÖWY, 2005, p. 73). Por intermédio da rememoração, Benjamin convoca os vencidos à redenção do passado, pensando na história como “uma configuração saturada de tensões” (BENJAMIN, 1985, p. 231).

A redenção pode ser compreendida pelo viés profano: “em termos seculares ela significa a emancipação dos oprimidos” (LÖWY, 2005, p.51). A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que a redenção messiânica de Benjamin é a revolução, uma missão herdada dos antepassados.

Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação - em hebraico, *tikkun* - do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar (LÖWY, 2005, p. 51).

A retomada da memória dos vencidos no passado é colocada ainda, como condição para a felicidade pessoal, não se alcança a satisfação sem cumprir este compromisso. A realização do sujeito no presente está condicionada ao seu comprometimento com seus antepassados.

Existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Dona Odete Maria Teixeira nasceu em Piracicaba em 1933 e hoje é aposentada - trabalhou como empregada doméstica de uma abastada família da cidade. Para a elite piracicabana, ou mesmo para o piracicabano de qualquer outra classe social, é mais uma

senhora comum, que não realizou nenhum feito digno de notoriedade. Entre os batuqueiros, porém, é conhecida como Mãe África, uma referência à sua importância como a guardiã da memória de sua família. Em sua fala testemunha o peso que o compromisso com seus ascendentes tem para os negros. O argumento que convenceu Dona Odete a participar da Caiumba foi justamente dar continuidade ao que as mulheres da família faziam para honrar as raízes africanas.

Então, tia 'Cema' que foi minha madrinha de casamento, convidou: Odete, vamos em Capivari, lá você vai aprender dançar o tambu, o batuque verdadeiro... Você vai aprender, Odete... Porque sua avó, sua bisavó também dançou tambu, era tudo africano. Aí que eu entrei. (TEIXEIRA, apud NOGUEIRA, 2009, p. 62 - 3).

O batuqueiro Pedro Soledade promove uma festa de São João em seu sítio todos os anos. Nela os tambores começam a tocar ao escurecer e só param perto do sol raiar. A dança é feita no chão de terra, como nos antigos batuques rurais. Seu Pedro, com a festa, não deixa acabar uma prática que começou com seus ancestrais e que, reelaborada permanece significativa para a comunidade. Orgulhoso, conta como seus antepassados ficaram no local e da ligação com o Tambu.

Eram escravos. Depois a sinhá deu o terreno pros escravos daqui, eram parentes nossos. Então foi ficando, que tem essa raiz até hoje que nós ficamos aqui. Na época, já tinha batuque. Então o batuque, de tambu mesmo daqui, o nosso, já faz mais de 100 anos. Então aí foi continuando fazendo, aí morreram os mais velhos, foi ficando nós, foi fazendo, fazendo e a gente continua até hoje... De quando sempre todo ano, a gente procura fazer, pra continuar. (SOLEDADE, apud NOGUEIRA, 2009, p. 62).

Manter-se no mesmo sítio em que seus avós moravam é ainda uma maneira de não romper alguns laços criados entre a família e a comunidade local, assim como um modo de preservar a memória familiar. A mudança de moradia deixa para trás parte de uma história de vida, compartilhada com vizinhos e parentes. Seu Pedro Soledade, ao realizar a tradicional festa de São João no mesmo espaço físico que seus ascendentes festejavam, transforma o sítio em cenário objetivo em que os participantes revivem costumes antigos, oportunidade de rememoração e conhecimento sobre um passado que não faz parte da história arquitetada pelos dominantes.

Dar sequência aos projetos de gerações anteriores é um compromisso levado a sério pelos batuqueiros mais velhos, é uma maneira de reconhecer a importância das batalhas travadas, honrar as derrotas e fazer valer o sofrimento pelo qual passaram. Um dos desafios do grupo de Batuque de Umbigada hoje é alcançar os mais jovens, para que, conhecedores e

envolvidos com a tradição de seus antepassados, reconstruam continuamente o elo com o que ficou para trás, mas não se quer esquecido.

Ao rememorarem suas trajetórias, esses grupos familiares reconstroem também os difíceis momentos que caracterizaram o período, marcados principalmente pela luta em prol da sobrevivência. Nos depoimentos de membros das famílias, estão presentes, de forma nem sempre explícita, as mágoas, as revoltas e as indignações decorrentes dessa marginalidade (NOGUEIRA, 2009, P. 67).

Entre as carreiras e modas do Tambu registradas pelo professor de música Affonso Dias, a carreira do “Tatu pombinho” pode ser compreendida como a explicitação da revolta dos negros escravizados. A composição de Gilberto Assunção e Paulo Bonilha é constituída por metáforas, criando uma linguagem enigmática a ser decifrada. Segundo Affonso Dias (2015), o “Tatu pombinho” representa o capitão do mato, contratado pelos senhores de escravos ou pelo governo para trazer de volta os negros fugitivos. A carreira narra a estratégia utilizada pelo capitão do mato para capturar os negros: durante o dia ele se esgueirava perto dos lugares onde os escravizados trabalhavam, a fim de recolher alguma informação relevante nas conversas ouvidas. À noite, como o tatu, ele saía pelas estradas em busca dos fugitivos.

Eu quero cantar um pouco

Linha do tatu pombinho

De dia mora no mato

De noite sai no caminho (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.31).

Os versos falam ainda, sempre por meio de metáforas, da habilidade dos negros em despistarem seu perseguidor, da vontade de vingar todo o sofrimento a eles impingido matando o capitão do mato e sua família, como o lagarto quando encontra um ninho de ovos:

Ainda não morreu

O meu tatu pombinho

Eu bebo a ninhada inteira

E ainda toco fogo no ninho (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.32).

Algumas modas contemporâneas ainda cantam as misérias passadas e servem como ponto de partida para a reflexão sobre as aflições atuais. Como os versos de Dona Anecide que destacam a perseguição, o sofrimento e a falta de liberdade que constituem a relação do negro, oprimido, com o mundo dominado pela elite branca, assim como o anseio pela pronúncia de seu mundo, pela construção de uma realidade que lhe permita o existir pleno.

Não querem esquecer de mim

Eu pergunto o que é que há

Amarraram eu no tronco

Resolveram me soltar

Agora eu sou um passarinho

Eu quero ter asas pra mim voar (BUENO; TRONCARELLI; DIAS, 2015, p.32).

Os batuqueiros são vozes dissonantes que podem revelar uma face encoberta pela narrativa histórica, testemunham o percurso dos vencidos, dos que tiveram sua maneira de ver e fazer o mundo, sua cultura, desvalorizada, cerceada ou suprimida. Os vencedores, em seu cortejo, continuam a passar por cima dos vencidos. O fazer dos batuqueiros, as modas cantadas nas festas, os causos são a reelaboração da memória destes atropelados, oportunidade de revelar conflitos silenciados, denunciar desigualdade e violência tratadas como naturais, representam uma forma de resistência à dominação atual.

É no tempo presente que as coisas acontecem e se recriam. No tempo presente eu celebro a memória dos antepassados e eu faço a crônica daqueles que estão aqui. Eu choro, eu rio e isso celebra a vida, isso dá sentido de vida. Isso me coloca como ser inteiro no mundo (PAULA JUNIOR, 2015a).

A reflexão de Paula Junior acerca da dinâmica dos batuqueiros relacionando memória, celebração, relato do atual, busca pelo existir plenamente como sentido de vida pode ser ligada à maneira como Benjamin percebe a importância da ação humana na construção da história, à forma como o autor reconhece a força da rememoração feita por quem, ciente de seu compromisso com as gerações anteriores, promove o diálogo entre experiências anteriores e o projeto de um futuro mais justo. O fazer dos batuqueiros, assim como defende Benjamin, revela uma visão dialética, propõe não o simples retorno ao que já foi, mas a reelaboração do passado, conferindo novo sentido aos elementos do mundo moderno.

O futuro pode reabrir os dossiês históricos "fechados", "reabilitar" vítimas caluniadas, reatualizar esperanças e aspirações vencidas, redescobrir combates esquecidos, ou considerados "utópicos", "anacrônicos" e "na contracorrente do progresso". Dessa maneira, a abertura do passado e a do futuro estão estreitamente associadas (LÖWY, 2005, p. 158).

Fazer a redenção é mais que retomar as lutas, é vencê-las, colocar a cultura negra em uma situação de igualdade com a branca e outras culturas que compõem o Brasil e o brasileiro. É conquistar o reconhecimento das manifestações de origem africana, do Tambu

inclusive, a valorização da identidade, dos símbolos, crenças e valores de um povo coisificado na escravidão e também subjugado depois dela. O desafio dos batuqueiros, assim como o das pessoas envolvidas com expressões culturais populares, vai além de manter uma tradição construída por vencidos, é trazer à tona esta tradição agora numa condição vitoriosa, ocupando espaço digno na sociedade.

Nas atividades do grupo dedicado ao Tambu, a temporalidade escapa à determinação funcional da serialização. Passado e presente, inter-relacionados, projetam um futuro configurado por possibilidades.

3.2 Contradições e limites no Tambu

Nas relações com o mundo, o sujeito faz o mundo e ao mesmo tempo se faz, como afirma Paulo Freire (1983). Esse diálogo está presente nas relações dos batuqueiros, com o grupo e com a população de Piracicaba. O couro esquentado no calor das fogueiras, as mãos que tocam o tambu, o terreiro, os rodopios, as diferentes línguas faladas pelos tambores, as saias coloridas rodando, as prosas, as festas cheias de gente, as umbigadas, as modas e a celebração da vida são sinais de que os batuqueiros possuem a vocação para “Ser Mais”. “Não há realidade histórica — mais outra obviedade — que não seja humana. Não há história sem homens, como não há uma história para os homens, mas uma história de homens que, feita por eles, também os faz, como disse Marx” (FREIRE, 1981,p.70).

A reformulação de narrativas tradicionais, a convivência entre as pessoas - mestres e aprendizes ao mesmo tempo, o construir lado a lado em cooperação, o compartilhamento de saberes e experiências, a valorização da alteridade, a busca pela complementação – em oposição à competitividade, a não aceitação da marginalização fazem da prática do Batuque de Umbigada contraponto aos valores capitalistas e oportunidade de um olhar crítico para a maneira de viver moldada pelos interesses econômicos. A práxis dos batuqueiros pode ser considerada processo educativo, que parte da realidade da comunidade em que se desenvolve. Recriando e sendo transformado pela cultura, algo vivo, dinâmico, em constante transformação, os batuqueiros têm chance de exercer sua vocação de “Ser Mais”, como um ser do “quefazer”, como Paulo Freire defende.

No entanto, e sem negar o que acaba de ser afirmado, há no fazer do Batuque de Umbigada tensões e dissonâncias. O mesmo processo educativo que envolve a cultura popular tradicional como voz dos vencidos e resistência à opressão pode também reforçar a lógica

capitalista desumanizante, por não acontecer fora de um tempo e espaço configurados pelos valores hegemônicos da modernidade.

3.2.1 Desencontros, contradições e buscas internas

Desenvolvido por um grupo heterogêneo, o Batuque de Umbigada em Piracicaba trilha caminhos que são discutidos entre os batuqueiros participantes e nem sempre há concordância em relação a como agir. O grupo combina perfis diversos, nele convivem pessoas de diferentes idades e formações, com concepções divergentes sobre qual o rumo mais adequado a seguir. O elo é a preservação do Tambu como manifestação da cultura popular e, para que isso aconteça, há a consciência da necessidade de reconfigurar a tradição, para que permaneça em diálogo com as questões e demandas contemporâneas. Porém, como fazer essa reelaboração, até que ponto transformar sem perder os significados dos saberes envolvidos?

Desde 1996, quando o grupo dos chamados novos batuqueiros, percebendo que os mestres mais velhos estavam morrendo e havia poucas pessoas mais novas comprometidas com a tradição que pudessem continuar introduzindo as pessoas nos rituais do Batuque de Umbigada, deram início a uma série de ações com o intuito de atrair os mais jovens da comunidade e difundir essa expressão da cultura popular tradicional, houve a preocupação em respeitar o conhecimento e a experiência e ouvir a opinião dos veteranos na elaboração das atividades.

E aí a gente contou com o apoio das pessoas da velha guarda, o próprio Mestre Plínio, o Mestre Dado e a Dona Odete, que são grandes parceiros, que eram a velha geração, a antiga geração, que nos ajudaram a fazer esse caminho também. E, até nos orientando pra onde vai, o que pode o que não pode, o que deve o que não deve (PAULA JUNIOR, apud NOGUEIRA, 2009, p. 84).

Ainda que haja uma aproximação entre a experiência do mais velho e os anseios dos mais novos no fazer do Batuque de Umbigada, percebe-se um dissenso entre velhas e novas gerações. Márcia conta de sua experiência como coordenadora do grupo de crianças, que, depois de conhecerem a coreografia do Tambu, criam seus próprios movimentos, inserindo na dança meneios da capoeira, por exemplo:

Agora a gente já sabe administrar, então a cada apresentação que a gente vai, a gente tem uma criatividade, de cair pro chão. Eles vêm inventando isso. Agora vem vindo deles mesmos, a gente já não ensina mais. Então, como a gente tem uma mistura de capoeira, eles tão envolvendo capoeira junto, tipo as caídas, levanta, sabe. Então, tá ficando muito diferente, tá ficando muito

legal. Mas só, que não bem aceito pelos mais velhos (ANTÔNIO, M., apud NOGUEIRA, 2009, p. 109).

A fala de Márcia denota um estranhamento entre as inovações trazidas com a inclusão dos jovens e o conceito dos mais velhos sobre o que é apropriado no dançar do batuqueiro. O embate entre o tom revolucionário no fazer dos jovens e a resistência ao novo nos mais idosos não é exclusividade do grupo de Tambu, acontece no conjunto da sociedade, resultado do conflito de gerações vivendo uma realidade que muda de maneira muito rápida. No contexto em que o Batuque de Umbigada acontece em Piracicaba atualmente, a tensão entre transformação e conservadorismo gera debates.

A declaração do batuqueiro Faé, participe das ações educativas na Vila África, revela as marcas de conceitos aparentemente contraditórios, mas que compõem a práxis no Tambu realizado pelo grupo destacado nesta pesquisa. Faé reconhece a liderança e o valor dos mais velhos, mestres e guias dos mais novos: “aprendemos tudo que a gente tá sabendo, eu acho que aprendemos mais com ele mesmo (o mestre). Porque ele que era o cabeça das coisas” (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 110). Continua apostando na força de sua comunidade, na busca por espaço para desenvolver sua potencialidade, como já faziam os antigos batuqueiros, como mostram as modas:

então acho que tá na hora de mostrar pra eles o que que nós sabe fazer e a capacidade que nós temos também perante qualquer um, que nós somos normal igual aos outros. Não é porque somos negros que nós não temos a capacidade de fazer outras coisas que os brancos podem fazer (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 110).

Ao mesmo tempo entende que em uma conjuntura diferente precisa haver mudanças na maneira de guiar o grupo: “só que (...) nós temos o pensamento diferente por sermos mais novos, criamos coisas mais diferentes, mais pra frente” (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 11). A admissão do valor da experiência dos mestres reaparece quando Faé conta do trabalho na comunidade, mesclado novamente com a crença nas atualizações da manifestação:

a Vila África surgiu e nós estamos tentando centrar no tambú das crianças, no tambú das pessoas mais velhas. Quer dizer, esse tempo do Tio Tónho já foi e já não temos mais ele e o outro também, o Plínio já foi; mas tem o Dado e nós reforçando, fazendo tudo que pode pra não deixar sumir de uma vez (ANTONIO, R., apud NOGUEIRA, 2009, p. 110).

É possível perceber a tensão que permeia a maneira de ler e fazer o mundo dos batuqueiros nesta declaração de Faé. Ele marca a intenção do grupo de integrar novo e antigo, como complementares, preservando a tradição de pessoas que já morreram, mas que seja ferramenta de luta para os que aqui estão, o que gesta conflitos ainda a serem resolvidos.

A contradição está gravada ainda no saudosismo dos mais velhos do grupo. “Ah! É bom, mas... não. O batuque mesmo é feito no terreiro. Primeiro dançava tudo com o pé no chão, agora tudo aquele luxo. Tá bonito, mas que nem era atrás, não tem mais, não tem mais. Cessou tudo” (TOLEDO, apud NOGUEIRA, 2009, p. 83). Dona Anecide quebrou paradigmas quando se impôs como compositora e cantora de modas, atividades antes exclusivamente masculinas, mas lamenta as festas não acontecerem mais nos mesmos ambientes de antes. A batuqueira lutou por algumas mudanças, mas preferia que outras não tivessem acontecido.

Mais novos ou mais velhos, os batuqueiros são humanos e por isso mesmo, como acredita Paulo Freire, seres inconclusos. No fazer de seu mundo estão refletidos os paradoxos inerentes à sua humanidade. No lugar reservado ao feminino na tradição da Caiumba, por exemplo, estão marcadas discrepâncias próprias da relação homem/mulher construída na convivência dos gêneros.

Enrique Dussel, partindo da análise de relações de poder naturalizadas pelo pensamento racional eurocêntrico, olha para a relação homem/mulher e produz uma densa obra sobre o que o ele chama de erótica. A busca de proximidades entre o olhar de Dussel para a relação entre o feminino e o masculino e a cosmovisão *bantu* que marca a tradição do Batuque de Umbigada pode revelar caminhos para a superação de questões atuais.

A filosofia da libertação proposta por Dussel é fundamentada na alteridade e na primeira experiência de todo o ser humano: a relação face a face. Há relações que não são puramente físicas, mas que ocorrem em alguns níveis (a erótica, a pedagógica e a política) da dimensão concreta, na vida cotidiana e onde se manifestam como projeto de dominação ou de libertação. Em todos os níveis há que se buscar a relação face a face entre os homens, tendo a alteridade como bem essencial.

A erótica pode ser considerada, então, uma categoria do face a face, que compreende as relações homem/mulher (como pessoa/pessoa) na dimensão sexual e da sensibilidade. A libertação, para Dussel, se concretiza também no respeito ao outro, na superação da dominação, no diálogo que deve pautar a relação homem/mulher. Ambos são sujeitos, devem ter em seu vínculo a alteridade valorizada e respeitada.

Dussel faz a ponte entre o comportamento do conquistador europeu e o papel masculino da erótica: “o conquistador é o primeiro homem moderno ativo, prático, que impõe sua individualidade violenta a outras pessoas, ao outro” (DUSSEL, 1993, p. 43). Para o autor, a Modernidade cria e ao mesmo tempo oculta o mito da justificação da violência contra os diferentes, que deve ser superado. “Se a Modernidade tem um núcleo racional *ad intra* forte,

como ‘saída’ da humanidade de um estado de imaturidade regional, provinciana, não planetária, essa mesma Modernidade, por outro lado, *ad extra*, realiza um processo irracional que se oculta a seus próprios olhos” (DUSSEL, 2005, p. 30).

O processo de expansão marítima da Espanha e Portugal demonstra que a Europa, autointitulada o centro do mundo, considera-se a detentora da única razão válida, enxerga os povos conquistados como bárbaros que devem ser civilizados ou dizimados. Nega-se ao “Outro”, ao diferente do europeu, a possibilidade de existir como si mesmo, de possuir uma identidade ou cultura própria. Allan da Silva Coelho pontua: “A superioridade racional impõe a tarefa moral de emancipar os mais primitivos, pré-modernos (bárbaros). Emancipar é levar o progresso, desenvolver o uso da razão instrumental à europeia” (COELHO, 2014). O civilizado é o europeu, o bárbaro deve se submeter, posto que, como selvagem, não possui direito algum. A conquista violenta é legitimada, a brutalidade é considerada necessária para o bem do bárbaro que depois de civilizado torna-se gente. Este é o mito que faz da vítima a culpada pela violência que sofre, sua dor é o sacrifício necessário para seu desenvolvimento, o algoz torna-se benfeitor, o agente que promove o progresso.

A partir do momento que é estabelecido um centro constitui-se o outro como periferia. “Nesta articulação de sistemas, alguém desponta como superior, racional, pensante e emancipado e, simultaneamente, constitui-se o bárbaro, o inferior, o animal sem alma, menos humano e passível de ser orientado e dominado pelo superior” (COELHO, 2014). Admitindo-se a Europa como centro, ela passa a ser a detentora da razão hegemônica. Há somente uma razão válida, uma só maneira de explicar o mundo, não se reconhece a validade de uma razão diferente, a credibilidade do “Outro”. O centro organiza o sistema, determina o que é pertinente ou não dentro dele, o que não se encaixa é considerado externo, fica de fora. A periferia é a faixa limítrofe entre o centro e o externo, entre o que se encaixa ou não neste sistema ordenado pelo centro.

Para Dussel, a mesma práxis de negação do “Outro”, de não reconhecimento do diferente, de “en-cobrimento” que serviu como parâmetro para o processo de colonização é revelada na relação entre homem e mulher. Na filosofia da libertação proposta pelo autor, homem e mulher são sujeitos, têm em seu vínculo a alteridade valorizada e respeitada. “Lo fundamental es una nueva descripción de la relación erótica, en una situación que no sea patológica” (DUSSEL, [s.d.], p. 4). A definição da sexualidade precisa levar em consideração o feminino e o masculino, sem a preponderância do símbolo fálico, respeitando as peculiaridades femininas na maneira de se constituir sexualmente, possibilitando assim que a mulher tenha espaço para uma atuação positiva na relação e, por conseguinte, no mundo.

Em uma sociedade machista, a esperada passividade feminina no ato sexual é transposta para o campo político e o domínio é masculino. Na relação em que o homem domina não existe possibilidade da mulher existir efetivamente como ser diverso. O sexo torna-se violação, na medida em que passa a ser a negação do “Outro como outro”. Nessa dinâmica não há troca, não cabe o face a face, o diálogo entre os desejos, entre o ser livre feminino e o masculino. O que marca o elo é a coisificação da mulher, transformada em instrumento da pulsão sexual masculina.

Partindo de uma releitura das obras de Sigmund Freud, Dussel busca na psicanálise teses que confirmam sua teoria da erótica. “Lo masculino comprende el sujeto, la actividad y la posesion del falo. Lo femenino integra el objeto, la pasividad. La vagina se reconoce solo como albergue del pene. En el acto sexual, el hombre es activo, el ego falico, y la mujeres pasividad, solamente castrada” (DUSSEL, [s.d.], p.4).

Sem deixar de evidenciar que a ideologia machista é originária de uma economia política e tecnologia científica que empoderam a figura masculina, Dussel demonstra que, em uma sociedade em que o homem, por possuir o falo, determina o que é, o positivo, ativo, a mulher é a castrada, a constituída pela falta, a que não é, portanto.

Há certa proximidade entre a lógica moderna, que defendeu a superioridade racional e justificou a barbárie no processo de colonização, caracterizando o não europeu como selvagem passível de dominação violenta, e a que coloca a mulher como não-ser, sujeita portanto à soberania masculina. Nos dois casos a partir da definição do positivo, do que é, negou-se a validade do que se apresenta como diferente desse ser.

A negação da alteridade feminina aprisiona não só a mulher, coisificada, portanto sem possibilidade de atuação. Também o homem é enclausurado num sistema em que sua oportunidade de um relacionamento sujeito/sujeito é banida, também o preponderante é lesado. A ele resta a ligação com um objeto. O “Outro”, “ao perder a sua alteridade, perde também a capacidade da plenitude do éros, a gratuidade, a entrega, a liberdade e a justiça” (DUSSEL, 1982, p 87). O ato sexual, que Dussel considera a possibilidade de plenitude da relação homem/mulher, “uma das experiências metafísicas privilegiadas do ser humano” (DUSSEL, 1982, p. 88) reduz-se a mero exercício de dominação, refletido nas relações sociais e políticas entre eles.

Dussel explicita a necessidade de se admitir as distinções entre mulher e homem sem desvalorizá-la, mas ao mesmo tempo sem cair no que chama de “excesso feminista” que pretende pôr fim ao subjugo da mulher excluindo o homem da relação. “La salida de la

liberación no es la negación del otro” (DUSSEL, [s.d.], p. 4). Em seu projeto de superação da Modernidade, a libertação da mulher se dá pela afirmação das diferenças.

Pode-se fazer uma relação entre a ideia dusseliana de convivência como parceria entre homem e mulher, em que os dois são valorizados e respeitados em suas peculiaridades, sem intenção de dominação, mas de abertura de espaço para ambos e a tradição recriada na práxis do Batuque de Umbigada. Na ótica *bantu*, que constitui os valores difundidos nesta tradição, revelam-se pontos de aproximação com a proposta de Dussel para a superação da Modernidade. Tendo como foco os temas abordados na formulação da erótica podem-se apontar semelhanças na maneira de entender a relação homem/mulher nas duas perspectivas.

Dussel preconiza a relação face a face, ombro-a-ombro, ou seja de parceria e companheirismo, desprovida de dominação; a valorização da alteridade, o reconhecimento do “Outro”, como ser, como sujeito, independente do gênero a que pertença; o mundo como espaço de expressão tanto para o universo feminino quanto masculino; o sexo como celebração e oportunidade de encontro metafísico entre homem e mulher.

No Batuque de Umbigada, o feminino é valorizado quando entendido como complementar ao masculino, não inferior. A energia feminina, a mulher, está ligada à voz dos antepassados, à comunicação com o conhecimento ancestral, à sabedoria. A perspectiva *bantu*, que permeia o modo de interpretar o mundo no Tambu, preconiza a ênfase no indivíduo tratado como sujeito, representado pelo seu valor humano, independente de seu gênero. Portanto não deve haver disputa ou rivalidade na dinâmica do Batuque de Umbigada, masculino e feminino são vistos como complementares e respeitados em suas particularidades, dentro de uma ideia integradora. A força criadora representada pela umbigada, a sexualidade, é entendida como um encontro, a união de dois polos, sem a preponderância de nenhum deles.

Segundo Paula Junior (2015b), nos instrumentos utilizados está presente a simbologia do diálogo, do vínculo que permite espaço tanto para o masculino quanto para o feminino, lembrando que a voz da mulher é representada pelo tambu - o solista -, a do homem pelo quinjengue - que acompanha o tambu - e a criança fala por meio da matraca – que repete. Homem e mulher se expressam por meio dos tambores, cada um à sua maneira, posto que são diferentes. A mulher é valorizada, sua voz é acompanhada pela pronúncia do homem, mas como é considerada a primeira educadora, é a voz dela que serve de parâmetro para o falar masculino, ela é quem representa a força da ancestralidade (o tambu é o solista, o quinjengue o segue).

O Batuque de Umbigada é uma forma de expressão da ligação entre homem e mulher que gera a vida, sem conotação pornográfica. Porém, desde o século XVI, quando os negros escravizados realizavam os batuques na tentativa de preservar um pouco de sua identidade e memória no Brasil, há a associação das danças e manifestações da cultura negra com uma imagem negativa de imoralidade e falta de controle do corpo. Segundo Nogueira, o preconceito atinge ainda mais às mulheres, que são vistas como objetos sexuais ou consideradas escandalosas por participarem da dança. “Os olhares preconceituosos para com a ‘umbigada’ estavam voltados, essencialmente, para os seus agentes, mais especificamente para a figura feminina” (NOGUEIRA, 2009, p.128). Esta discriminação não foi incorporada pelos participantes dos grupos de Batuque de Umbigada, que, na experiência da professora, demonstram compreender a participação feminina nas danças como um fator positivo.

Não há regras fixas para a realização da Caiumba, algumas diretrizes lembradas pelos batuqueiros mais velhos já não são mais correntes. Ainda assim, algumas normas de conduta são estabelecidas, como por exemplo o papel a ser desempenhado por homens e mulheres.

No decorrer da pesquisa, presenciei constantemente a participação das mulheres que, ao se assumirem como herdeiras da tradição ou pertencerem ao grupo dos ‘novos batuqueiros’, são responsáveis pelas danças e coreografias, pelo coro, pela cozinha na preparação da refeição e enquanto é servida a canja, enfim, exercem um papel fundamental para o desenvolvimento e a manutenção dessa prática cultural (NOGUEIRA, 2009, p. 117).

A mulher desempenha ainda um papel importante na integração das crianças ao grupo. “São inúmeras as ocasiões em que a figura feminina aparece como responsável pelo conhecimento e pela inserção dos mais jovens no batuque de umbigada” (NOGUEIRA, 2009, p.120). Do mesmo modo que na época em que o Batuque acontecia em sítios e as mães, avós ou tias, que queriam participar das danças, deixavam as crianças em volta da fogueira enquanto festejavam, ainda hoje meninos e meninas que acompanham suas mães terminam por se interessar e querer participar também.

Pela compreensão do feminino como complementar, do diferente como oportunidade de conhecimento presentes na práxis do Tambu, pode-se perceber que, no ambiente dos batuqueiros, homens e mulheres têm suas peculiaridades respeitadas e convivem em pé de igualdade. Porém, alguns registros e depoimentos revelam que a mulher ainda enfrenta situações que podem ser entendidas como discriminação, mesmo dentro do grupo de Batuque de Umbigada.

A atuação das mulheres, por mais vital que seja para o equilíbrio do grupo e para o sucesso das atividades programadas, parece delimitada pelo que é ou não aceito como atividade masculina ou feminina, práxis que pode ser considerada machista e discriminatória. Dona Anecide e Mariinha do Tambu²¹ são exemplos de membros que questionaram os limites a elas impostos por serem mulheres, enfrentaram o preconceito e ocuparam espaços exclusivamente masculinos dentro do grupo. Mesmo sem uma proibição explícita, pelas normas apreendidas, os encarregados pelos instrumentos de percussão e pela composição das modas eram os homens, as mulheres não participavam.

Assim como Dona Mariinha e Dona Anecide, outras mulheres continuamente refutam normas estabelecidas e promovem mudanças na tradição do Batuque de Umbigada. Percebe-se que, ao fundarem novos parâmetros tornam-se referência para o grupo, conquistam respeito e voz de autoridade na comunidade em que estão inseridas. “Desta forma, a mulher adquire um papel central na tradição do batuque de umbigada na medida em que, através de suas experiências, torna-se referência da memória coletiva além de construir, no decorrer do tempo, uma representação sua, uma imagem positiva sobre si mesma” (NOGUEIRA, 2009, p. 131).

A postura feminina, o que se espera da mulher, como deve se relacionar com seu corpo também é mote para a discordância entre os batuqueiros mais velhos e os mais jovens. É bastante clara a desaprovação do uso de decotes, barrigas e costas de fora, calças, ou até mesmo sandálias que deixam os pés à mostra na fala de Dona Ignês²². Depois de descrever as roupas das batuqueiras mais jovens ela pergunta: “o que, que é isso agora? Para em seguida responder: “Falta de respeito... Mudou muito” (AMARAL, apud NOGUEIRA, 2009, p. 93).

Para Dona Ignês a libertação da mulher, a revolução sexual, o empoderamento feminino, que permitem que a mulher tenha direito sobre seu corpo são traduzidos como falta de respeito. Para ela a mulher ainda deve se diferenciar do homem em sua liberdade sexual, na sua relação com seu próprio corpo e nos vínculos criados com os outros a partir dele. Quando uma mulher dança usando uma roupa que deixa sua barriga de fora, por exemplo, ela permite que outras pessoas – homens e mulheres- tenham acesso visual a uma parte de seu ser. O olhar e ser olhado é também uma forma de se relacionar.

A ideia de que mostrar o corpo é um ato provocativo, portanto desrespeitoso, faz parte de uma moral de origem católica, herdada dos conquistadores europeus. Dona Ignês reproduz em sua fala, talvez sem nem mesmo perceber, a dupla opressão a que foi submetida:

²¹ As conquistas de Dona Anecide e de Mariinha do Tambu estão relatadas na sessão 2.3.3 deste trabalho.

²² A citação da fala de Dona Ignês está na sessão 2.3.3 deste trabalho.

a do branco colonizador e a do homem dominador. A lógica hegemônica internalizada durante a vida agora serve de instrumento para o preconceito e marginalização de suas companheiras.

No entanto, a objetificação da mulher, por meio do uso da sensualidade ou do corpo das batuqueiras para atrair a atenção para a manifestação, não acontece na dinâmica desse grupo de cultura popular tradicional. Nela, a mulher existe como sujeito, inclusive exteriorizando sua sensualidade por meio do corpo, o que é diferente de sua objetificação.

Observa-se que as batuqueiras, assim como também outras mulheres que não participam dessa manifestação, precisam questionar convenções e se posicionar ativamente para quebrar normas tradicionalmente estabelecidas. Apesar das conquistas da mulher a partir do século XX, a supremacia do homem ainda é realidade na estrutura social moderna. A “falocracia” denunciada por Dussel insiste em imperar. Na busca de superá-la, a proposta do autor de se ouvir o “Outro” é imprescindível. Ouvir o outro como distinto e nem por isso menos digno de credibilidade e respeito.

No contexto em que se vive hoje, o relacionamento face a face aventado na obra de Dussel parece distante. A práxis e a ideologia hegemônica difundida incentivam atitudes opostas ao companheirismo e à valorização da alteridade. O caminho para a realização é a individualidade, o “Outro” é empecilho a ser sobrepujado. Porém transpondo a compreensão do “Outro” como possibilidade de conhecimento para a relação homem/mulher, a beleza e plenitude desse encontro se revelam e ganham espaço. “Como sempre aconteceu na história, são os oprimidos que realizam o caminho da libertação” (DUSSEL, 1977, p. 145). O Batuque de Umbigada como espaço de luta feminina demonstra que a partir da atuação da mulher, de sua interferência no mundo afirmando-se como sujeito, o homem também é liberto, passa a desfrutar da possibilidade do compartilhar, da experiência do encontro e separação, do sentimento de entrega e completude.

3.2.2 A Caiumba sob os holofotes

Apesar de ser uma manifestação cultural realizada em Piracicaba desde meados do século XVIII, parte da população do município nunca sequer ouviu falar do Batuque de Umbigada. Mesmo com todo empenho do grupo que resultou em produtos midiáticos, documentários e produções textuais, ainda hoje a abrangência que a expressão artística alcança é relativamente pequena. Há um nicho heterogêneo que compreende universitários, artistas e produtores culturais, além de sua própria comunidade de origem que se interessa pelo Tambu, mas, quando se participa das atividades a ele relacionadas, percebe-se que é um

grupo muito pequeno, se comparado ao número de piracicabanos, hoje em torno de 400 mil moradores no município.

Como depende da ação das pessoas para existir – é práxis, experiência corporal – é necessário difundir sua tradição, para que novas pessoas se interessem em participar e o grupo se renove continuamente. Assim como um dia unir diferentes cidades foi uma estratégia para fortalecer o grupo, aposta-se na difusão do Batuque de Umbigada como forma de ampliar sua abrangência.

Os saberes próprios do Batuque de Umbigada, característicos da tradição oral e da cosmovisão *bantu*, são uma forma de conhecimento que demanda envolvimento, experimentação, convívio. As oficinas e encontros promovidos pelos batuqueiros oportunizam este tipo de formação. Porém, para divulgar o Batuque de Umbigada, inseri-lo no circuito cultural da cidade, o grupo investe em apresentações e na participação de eventos culturais promovidos por instituições privadas ou pela Secretaria Municipal de Ação Cultural.

São também utilizadas as ferramentas de comunicação em massa disponíveis, redes sociais divulgam datas, disponibilizam fotos e registros antigos. Um pouco da tradição oral é adaptada para os formatos e linguagens da comunicação multimídia e, um receptor atento, pode até perceber um pouco do conhecimento envolvido. Ainda assim o alcance desses conteúdos é bastante limitado.

As apresentações em espaços públicos ou culturais privados da cidade alavancam a projeção dos batuqueiros não só por meio do público que prestigia a atividade, mas quando são notícia nos sites jornalísticos e jornais impressos locais. Aproveitando a carona de instituições como o Sesc ou a Secretaria Municipal de Ação Cultural, que possuem a atenção da mídia local, o Tambu ganha notoriedade. Porém “o receptor da comunicação de massa é um ser desmemoriado. Recebe um excesso de informações que saturam sua fome de conhecer, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação” (BOSI, 1994, p. 87). Da mesma forma que tomam conhecimento de que existe uma tradição de origem africana, recriada e assim preservada na cidade, a maioria das pessoas logo esquece o que viu ou ouviu, ou se atém somente ao caráter de espetáculo da manifestação.

Para se entregar realmente os saberes compreendidos na tradição da Caiumba é preciso a escuta atenta e o reelaborar do que se apreende, ação que destoa da relação consumista entre pessoa e bens culturais na sociedade atual. A desvalorização da experiência denunciada por Benjamin há décadas ainda hoje impõe limites às ações dos batuqueiros. “Perdeu-se também a faculdade de escutar, dispersou-se o grupo de escutadores. Quanto mais se esquecia de si o ouvinte, tanto mais entrava nele a história, e a arte de narrar transmitia-se

quase naturalmente” (BOSI, 1994, p. 88). Hoje a sociedade hedonista busca um universo cultural formatado e pensado para satisfazer suas necessidades pessoais, mergulhada no cotidiano egocêntrico de atividades funcionais. A troca de experiências é substituída pela informação, “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1987, p.198).

A temporalidade é caracterizada pelas horas ocupadas com as atividades específicas, determinadas e programadas, não sobra espaço para o tempo da elaboração de narrativas, para a escuta das memórias. Ecléa Bosi lembra: “Não foi a classe dominada que fragmentou o mundo e a experiência; foi a outra classe que daí extraiu sua energia, sua força e o conjunto dos seus bens” (BOSI, 2003, p.25).

Como grupo oprimido, ou dominado, os batuqueiros exercem resistência ao processo de modernização que despreza as experiências narrativas, fundamento de sua tradição. Tal movimento pode ser visto nos espaços de convívio comunitário, por meio de atividades que reinventam uma cultura popular tradicional, gestando testemunhos de humanidade – modelos de vida – contrapontos à imposição da temporalidade específica que atropela as relações cotidianas e impele as pessoas a um ritmo alucinante de trabalho e consumo. Porém esta dimensão contra-hegemônica se dilui quando o Tambu é deslocado para os palcos de eventos ou é veiculado pelos meios de comunicação de massa.

Nas apresentações a manifestação é adaptada aos espaços e alguns elementos são pensados para atrair a atenção e o gosto do público, havendo consequentemente uma perda da espontaneidade. O figurino, por exemplo, é estudado para remeter à antiga forma de vestir dos negros escravizados: as mulheres usam saias longas e rodadas, turbantes, lenços e os homens, calça branca e camisa vermelha. O visual funciona, reforça o tom alegre e atrativo da música e da dança, mas não retrata fielmente as festas nos terreiros ou nas ruas em que a comunidade negra umbiga sem preocupação de conquistar o público.

Com tempo limitado e evidenciando sua qualidade de espetáculo, ainda assim as apresentações são importantes para o grupo divulgar seu trabalho. Como cultura que comunica, feita por seres históricos, não faz sentido o Batuque de Umbigada existir apartado da realidade social vigente, protegido e intocável como uma múmia de museu. Um dos desafios dos batuqueiros é a convivência entre os valores e saberes tradicionais e os ditames do modo de ser capitalista, a fim de que sua práxis seja cultura vista “como incorporação – crítica e criadora- e não como justaposição de informações ou de prescrições superadas” (FREIRE, 2001, p. 61).

Definir de que forma deve ser essa convivência, até que ponto a adaptação é sinônimo de preservação e quando passa a significar subsunção ao interesse hegemônico é tarefa difícil. José Jorge de Carvalho (2007), preocupado com a naturalização dos padrões mercantis de produção e sua influência na maneira em que grupos de cultura popular tradicional lidam com a necessidade de visibilidade, afirma que “um novo sentido de espetáculo surgiu no início do século XIX com a sociedade de massa da era urbano-industrial, que passou a ser manipulada tanto pelo Estado como pelo capital através da indústria cultural. (CARVALHO, 2007, p. 84). Uma manifestação da cultura popular tradicional, buscando difundir sua tradição corre o risco de ser apropriada pela indústria cultural.

O conceito de indústria cultural foi elaborado por Theodor Adorno e Max Horkheimer na década de quarenta. Bruno Pucci (2003) levanta a questão da validade de se utilizar uma categoria elaborada nos anos 1940 na análise de fenômenos atuais para, em seguida, demonstrar que

há uma historicidade nas categorias; elas também se desenvolvem, incorporam outros elementos em sua trajetória e mantêm-se vivas enquanto conseguem dar conta da interpretação dos fenômenos sob sua jurisdição. Uma categoria também pode evoluir historicamente. (PUCCI, 2003 p. 10).

Comparando fenômenos observados por Adorno e Horkheimer para o desenvolvimento da teoria sobre a indústria cultural a seus correlatos no contexto vigente, Pucci não deixa dúvidas de que as ideias formuladas no século passado pelos autores frankfurtianos continuam atuais, revelam as contradições e a ideologia que perpassam o cenário cultural em que se vive hoje.

Em 1947 Adorno e Horkheimer fazem uma crítica à sociedade moderna, ao positivismo e ao papel que os meios de comunicação de massa assumem no capitalismo, conforme os ensaios *O conceito de Esclarecimento* e *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas* - publicados no livro *Dialética do Esclarecimento*. Denunciam o conhecimento utilizado pela sociedade moderna a fim de legitimar a dominação do sistema capitalista sobre os indivíduos.

No capitalismo o indivíduo é visto e tratado como coisa, objeto, é destituído de sua condição de sujeito e suas relações são definidas pela função objetiva que deve cumprir. “O industrialismo coisifica as almas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 35), as mercadorias perdem o seu valor de uso e passam a ser consumidas pelo valor simbólico atribuído por uma visão fetichista. Contraditoriamente, o sistema capitalista valoriza a individuação, no entanto, oprime a individualidade. Faz dos seres humanos, “seres genéricos” iguais na produção do trabalho (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41).

A chamada indústria cultural acompanha a lógica do capitalismo, transpõe para o âmbito da cultura a massificação e a práxis opressora camuflada de possibilidade de escolha. Adorno e Horkheimer empregam o termo indústria cultural para abordar a maneira de se produzir e distribuir produtos culturais na sociedade contemporânea. Segundo Pucci “a indústria cultural não é nem cultura e nem indústria, isoladamente” (PUCCI, 2003, p. 16). A categoria compreende os dois polos, que nela se desenvolvem contraditórios e unidos para expressar uma nova realidade. “Não é cultura, porque está subordinada à lógica da circulação de mercadorias e não à sua lógica própria, que apregoa a autonomia; não é também indústria, em sentido estrito, porque tem mais a ver com a circulação de mercadorias que com a sua produção” (PUCCI, 2003, p. 16). Evidenciar a ambiguidade contida na indústria cultural é ampliar a compreensão sobre ela, aceitá-la como espaço de tensão entre dimensões distintas. “Tratar os dois polos conjuntamente é mostrar como se constituem enquanto ideologia, na incapacidade de desenvolver-se, de realizar plenamente sua condição de cultura ou de indústria” (PUCCI, 2003, p. 16).

É importante marcar que a indústria cultural não é uma cultura espontânea, que surge das próprias massas. Como frisa Belarmino Cesar Guimarães da Costa, é “uma nova concepção de cultura que tem as marcas da racionalidade técnica: a estratificação dos produtos culturais, a sua standardização, depreciação estética” (COSTA, 2007, p. 183). Provém da apropriação das culturas popular e erudita, simplificadas e desprovidas de seu potencial crítico e então oferecidas como mercadoria cultural aos sujeitos transformados em consumidores. O mote é o consumo e o lucro.

Assim como na indústria das demais mercadorias, os produtos são fabricados para durar somente um tempo determinado. Os produtos da indústria cultural também têm sua obsolescência programada. A simplificação é feita com habilidade e competência para que os bens culturais sejam palatáveis e facilmente assimilados pela massa de consumidores a que se destina. Mesmo com mensagens diferentes, as semelhanças na forma protegem o público de qualquer surpresa e da necessidade de refletir criticamente sobre o conteúdo apresentado. Não há economia no uso de clichês e fórmulas que garantam o efeito desejado, a domesticação das emoções e do pensamento, o condicionamento dos sujeitos, a falta de tempo e espaço para a reflexão e a consequente atrofia da imaginação e da espontaneidade.

A padronização dos conteúdos pela técnica é um dos pontos principais levantados pelos autores para o funcionamento da indústria cultural. Decifrar e compreender os obras da cultura exige um conhecimento prévio e intenso exercício de observação e mergulho na obra,

a fim de alcançar sua verdade. Os produtos da indústria cultural não desafiam seu consumidor, ao contrário, desestimulam a atividade intelectual, neles tudo é previsível.

Desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Os autores frankfurtianos referem-se especificamente a filmes cinematográficos como exemplo, no entanto o mesmo raciocínio se aplicado a diferentes produtos da indústria cultural mostra-se válido. Ainda hoje as pessoas são soterradas por uma enorme quantidade de conteúdos midiáticos. Sem tempo para refletir sobre cada um deles, resta a opção de assimilá-los rapidamente, correndo o risco de não conseguir acompanhar os próximos que vêm na sequência. Tudo calculado, administrado por especialistas. A tecnologia moderna serve como ferramenta para dar forma e aparência de arte aos produtos que conduzem à lógica “da não contradição, da precisão, do cálculo, da funcionalidade, do procedimento eficaz” (PUCCI, 2003, p. 16-17).

Adorno e Horkheimer fazem severas críticas também em relação à concentração do poder de produção e disseminação de mensagens e ao sistema comunicacional organizado em função do capital. Para seu sucesso, a indústria cultural utiliza técnicas para enlaçar o público e prendê-lo em sua teia. Os produtos da indústria cultural seguem modelos padronizados que propagam continuamente um mesmo conteúdo pasteurizado e esvaziado de sentido, oferecido em roupagem nova, travestido de original, mas que elimina a necessidade de reflexão e de elaboração do indivíduo. Apresentado como um progresso, o insistentemente novo na indústria cultural é a “mudança de indumentária de um sempre semelhante” (ADORNO, 1977, p. 289), produzido e distribuído por monopólios ou oligarquias.

O engodo do consumo de tais produtos como cultura promove a construção de uma “sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Por meio de seus produtos planejados para o conformismo, a indústria cultural inculca ideias que reforçam o *status quo*. Difunde uma ideologia que ignora a dialética, conduz as pessoas à aceitação, a escolhas desprovidas de questionamento. “Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência” (ADORNO, 1977, p. 293). Neste contexto, a comunicação de massa não é apenas o resultado tecnológico de uma sociedade desumanizada, torna-se ingrediente indispensável para a padronização das massas e sua subordinação ao sistema opressor.

Cria-se a ilusão da liberdade de escolha, mas não há diferença real entre as opções disponibilizadas. Como identificam Antônio Zuin, Bruno Pucci e Luiz Nabuco Lastória, todo produto criado na indústria cultural, que parece atender às necessidades particulares de seus consumidores “na verdade encontra-se subsumido pela lógica da produção da mercadoria, desde o momento de sua concepção” (ZUIN; PUCCI; LASTÓRIA, 2015, p.51).

Pode-se dizer que a indústria cultural cria a ilusão de que consumindo seus produtos as pessoas irão alcançar a satisfação de seus desejos. Enganados, os sujeitos participam de uma cultura reduzida ao viés da adaptação, visto que é expropriada de qualquer potencial transformador. “Em muitas ocasiões, eles têm consciência da falsidade da promessa da indústria cultural sobre a realização do desejo mediante o consumo, mas mesmo assim insistem em tal ilusão, de modo a viverem cada vez mais ativamente a própria passividade” (ZUIN; PUCCI; LASTÓRIA, 2015, p.52).

A técnica aliada à lógica capitalista permitiu a formação de grandes produtores e distribuidores de um conteúdo que situa-se entre o mercantil e o cultural. Prometendo abastecer o mercado com produtos originais e personalizados, pensados para agradar ao gosto dos diversos nichos consumidores, a indústria cultural fornece um sem número de bens culturais simplificados, conteúdos padronizados de fácil digestão, não exigindo nem dando espaço para uma formação cultural efetiva do sujeito através da reflexão ou expressão de sua subjetividade.

Embora existam dominadores e dominados, opressores e oprimidos, todos são indivíduos subjugados a um sistema totalizante. “A mercantilização da produção simbólica possui duas tarefas fundamentais: a integração e a reconciliação forçada entre os grupos sociais desiguais entre si” (PUCCI; OLIVEIRA; ZUIN, 1999, p. 59). Mesmo os opressores ou dominadores são, de certa forma, oprimidos ou dominados dentro da lógica que os condena, como a qualquer outro, à heteronomia.

O Batuque de Umbigada, como práxis de resistência contrasta com preponderância da técnica, a produção de bens culturais esvaziados de sentido, fragmentados, pensados para o rápido e efêmero consumo e satisfação de demandas hedonistas superficiais, a relação mercantilizada entre indivíduo e cultura reduzida à dependência entre consumidor e mercadoria, o indivíduo coisificado e enganado pelo brilho do novo ofuscando a carência de novas ideias ou questões propostas, da padronização e do reforço ao individualismo que contraditoriamente cria, nas palavras de Adorno (1977) “seres genéricos”, como identificadas na indústria cultural. Sobre as manifestações populares tradicionais Carvalho (2005) afirma:

São essas práticas do passado, que chegam ao presente com as suas

diversidades nacionais, regionais e locais, de significados, de referências e de desdobramentos em processos culturais de apropriações e incorporações de novos valores simbólicos, que vão construindo outras identidades: identidade aqui compreendida como um processo cultural em constante movimento entre os espaços públicos e privados das instâncias sociais. (CARVALHO, 2005, p. 79).

A transformação de uma tradição que carrega a pronúncia de um modo de vida divergente do usual na sociedade moderna em atrativo para o exibicionismo midiático é o que Carvalho chama de espetacularização. O processo de espetacularização coloca artistas populares e público na condição de objeto: Os artistas “deverão apresentar-se, alterando as bases de seus códigos específicos, para deleite de espectadores de classe média, em seus momentos de consumo de lazer ou cultura de turismo. Colocados no palco, são objetificados pelo olhar desses sujeitos que se entretêm.” (CARVALHO, 2007, p. 86-7) e os espectadores, seduzidos pela magia programada da tradição transformada espetáculo, passam a ser objetos dessa sedução. “Isso aponta para a estrutura subjacente de assujeitamento de artistas e de público, estrutura que é produzida e controlada pela indústria do entretenimento ou pela ordem política que contrata o espetáculo” (CARVALHO, 2007, p. 87). O sentido de entrega e o potencial de gerar reflexão embutidos na tradição se perdem se a Caiumba é vista somente como espetáculo.

Ver a brincadeira espetacularizada é, a um só tempo, consumi-la e defender-se dela, para que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor. E, na medida em que essa influência de fato não sucede, o espetáculo fica esvaziado do seu poder maior, que seria o de irromper no horizonte existencial do sujeito que se expõe ao seu campo expressivo e então transformar o sentido de sua existência (CARVALHO, 2007, 84).

Osvaldo Trigueiro, doutor em Ciências da Comunicação, observa a maneira como bens culturais populares materiais e imateriais são distribuídos para suprir novas demandas de consumo no mundo globalizado. Pesquisa a aproximação entre tradição e mídia, não só o processo de incorporação da cultura popular pela mídia, mas também a maneira como os grupos de cultura popular tradicional se apropriam das novas tecnologias para divulgarem seu trabalho.

Interessante observar que as ferramentas multimídia disponibilizadas pela internet podem ser valiosas para a difusão de uma tradição oral. A web permite a utilização de linguagens que reúnem som, imagem e texto, recursos que, se bem utilizados, servem para veicular os conhecimentos do Tambu, preservando parte da riqueza da tradição oral, como os gestos, tom de voz, olhares, ritmo. O potencial multimidiático da internet possibilita que os

usuários experimentem situações virtualmente. Através de vídeos, fotos e áudios é possível criar uma atmosfera que envolva o receptor, proporcionando sensações que cativam o público. Naturalmente perde-se toda a riqueza do contato físico, da relação que deixa de ser “face a face”, utilizando as palavras de Dussel, e passa a ser mediada pela tecnologia.

A tecnologia digital é amplamente utilizada na sociedade urbana contemporânea, as inovações na área da informática ampliam e redefinem os limites para a comunicação. A capacidade de armazenamento, busca, reutilização de conteúdos e acúmulo de informações é mais viável, tanto técnica quanto economicamente, na *web* se comparada a outras mídias. Na internet a capacidade de armazenamento de conteúdo é infinita e o acesso a ele pode ser imediato. No ciberespaço a publicação é mais fácil que através da dinâmica editorial tradicional. Como as pessoas vivenciam a conexão com outros indivíduos e grupos através das redes sociais virtuais e buscam informação via *web*, a maneira como uma comunidade se apropria e desenvolve as potencialidades oferecidas pela internet influencia diretamente sua visibilidade, o alcance do público e, conseqüentemente, a perpetuação de seus valores, rituais e tradições.

Ora, se, por um lado, são hegemônicos os interesses de persuasão cultural dos megagrupos econômicos, por outro, os mediadores ativistas culturais locais criam estratégias próprias de permanência nos seus pedaços e, como enfrentamento do novo contexto, descobrem novas formas de comunicação para divulgar seus produtos culturais (TRIGUEIRO, 2005. p. 82).

Fazer parte de uma sociedade moderna e conviver com o modo de vida por ela gestado proporciona facilidades e desafios. Assim como a tecnologia modifica o modo como os batuqueiros se comunicam, ampliando as possibilidades e o público alcançado, a lógica da indústria cultural e dos meios de comunicação em massa podem gerar controvérsias para o grupo de Batuque de Umbigada.

Segundo Carvalho (2007), as comunidades afro-americanas são alvos preferenciais quando o assunto é vender a imagem do corpo humano “como um símbolo globalizado do gozo através do lazer consumista” (CARVALHO, 2007, p. 93). Por isso os grupos tradicionais de origem africana acabam sofrendo maior pressão para transformar sua expressão artística em espetáculo desprovido de códigos a serem desvendados. “Dado que já é praticamente inevitável negociar com a indústria e a política do entretenimento, o dilema principal agora passa a ser como estabelecer limites para essas negociações” (CARVALHO, 2007, p. 93).

Para Trigueiro esse cenário não é novidade, a mediação entre a produção cultural popular e as classes hegemônicas não é exclusividade contemporânea, porém mudaram as

formas de apropriação, a velocidade e o alcance desse processo. “Os produtores culturais populares locais continuam enraizados em seu chão, em seu lugar, sem perder de vista, porém, o mundo de fora” (TRIGUEIRO, 2005, p. 81). O autor afirma que a cultura popular não é fechada, não se presta somente a ser preservada ou resgatada, é processo em movimento, “presente na vida cotidiana e que se entrelaça com os produtos culturais globais ofertados pelos grandes grupos econômicos por via das novas tecnologias da informação e da comunicação” (TRIGUEIRO, 2005, p. 81). Trigueiro acredita que as transformações pelas quais passam festas populares, antes fruto da ação de grupos locais que agora são realizadas por grandes grupos da comunicação e empresas com interesses mercantis - como o Carnaval, São João, Bumba meu boi -, são testemunhos do domínio da economia sobre a cultura, resultado da convivência entre cultura popular, globalização, interesses hegemônicos, e novas formas de comunicação.

É como se existissem duas festas, uma dentro da outra, ou seja, a festa central institucionalizada, de interesse econômico dos megagrupos empresariais, políticos e até religiosos, e a outra, periférica, que continua sendo organizada pela mobilização da comunidade, pelas fortes redes sociais de comunicação, com a finalidade alegórica de rompimento com o cotidiano e com o mundo normativo estabelecido. Ou seja, de celebração para quebrar a rotina, em tempo de festa, nos diferentes instantes da comunidade e uma outra no tempo do espetáculo organizado para consumo global (TRIGUEIRO, 2005. p. 82).

O cenário descrito pelo autor é composto por casos em que pouco resta da tradição original no produto oferecido ao consumo da massa. O Batuque de Umbigada em Piracicaba ainda se conserva distante da transformação em mero espetáculo, embora o grupo se depare regularmente com situações em que interesses políticos e mercantis tentam se antepor aos quefazer dos batuqueiros.

A festa realizada por Seu Pedro Soledade no sítio da família pode ser vista como um exemplo da maneira como os valores capitalistas podem interferir e modificar a práxis do Tambu. Como descrito na sessão 2.3.1, tradicionalmente as festas acontecem com a cooperação das pessoas envolvidas com a tradição, que dedicam tempo, esforço e colaboram com os ingredientes necessários para os comes e bebes oferecidos. Nada é cobrado e todos são bem vindos.

Em 2017 Seu Pedro abriu as portas de seu sítio para festejar, como de costume, mas algumas novidades fizeram parte da programação. Políticos da cidade, entusiasmados com a notoriedade que poderiam alcançar dentro de um segmento da sociedade, dada a importância do evento para quem se interessa por cultura popular tradicional, demonstraram

interesse em apoiar a atividade oferecendo ajuda para estrutura física, como a tenda que abrigou alguns batuqueiros mais velhos e as pessoas que tocavam os instrumentos. No início da festa, se apossaram do microfone e fizeram discursos descolados do propósito da comemoração.

O Sesc Piracicaba, por meio de seu programa de turismo social, organizou uma excursão e levou os interessados em participar da festa em ônibus fretado. É importante frisar que nenhum valor foi cobrado pela instituição, nem mesmo pelo transporte. O intuito foi o de divulgar e facilitar o acesso a quem desejasse ir, pois o sítio fica em um bairro periférico pouco conhecido pelo público do Sesc.

Nessa situação o Tambu ganha destaque, pois os políticos envolvidos e o Sesc divulgam sua atuação. Ao se ligarem a entidades ou pessoas que possuem bom espaço na mídia, os batuqueiros tornam-se visíveis e valorizados, aproveitando a oportunidade para divulgar seu trabalho e conquistar público maior. Porém, parceria com políticos e empresas privadas, além de conferirem um certo tom institucional à programação, oportunizam ideias que se opõem aos valores cultivados pelo grupo. Pessoas de fora da comunidade sugeriram, por exemplo, que se aproveite a grande concentração de gente e que se comercializem os comes e bebes em barraquinhas.

Dentro do grupo as opiniões se dividem: uns concordam com o projeto da festa de Seu Pedro transformar-se em um evento maior, atraindo mais público e rendendo lucro financeiro. Outros, contra essa corrente, defendem que os convidados deveriam se restringir à família e à comunidade dedicada ao Batuque de Umbigada. “A libertação não se dá dentro da consciência dos homens, isolada do mundo, senão na práxis dos homens dentro da história que, implicando na relação consciência-mundo, envolve a consciência crítica desta relação” (FREIRE, 1981, p. 79). Visões divergentes, que, em diálogo, vão delineando os caminhos a serem construídos.

Um evento realizado em Piracicaba em 2017 que incluiu a apresentação do grupo de Batuque de Umbigada e pode ter a intervenção do poder público observado criticamente é o Festival Afropira. Conforme divulgado pelo G1 (2016), o festival é considerado um dos maiores eventos da cultura afro-brasileira do interior de São Paulo e tem como objetivo resgatar a cultura e as tradições negras. O Afropira nasceu da ação conjunta de diversos movimentos sociais da cidade – Conselho Negro, Clube Treze de Maio, Centro de Documentação de Cultura e Política Negra, Casa do Hip Hop, Associação Vila África, Escolas de Samba de Piracicaba, entre outros – com o intuito de valorizar a cultura negra. O

festival inclui programação cultural diversificada, gastronomia, debates, apresentações, oficinas, missa e brincadeiras, tudo relacionado a culturas de origem africana.

Até 2016 o festival foi organizado por grupos de movimentos sociais ligados à cultura negra, recebendo o apoio da Secretaria Municipal de Ação Cultural - SEMAC. Para sua quinta edição, em 2017, a SEMAC terceirizou a organização, passando toda a responsabilidade para uma empresa privada, diminuindo a participação dos grupos envolvidos. Aos poucos, mesmo que aparentemente bem intencionado, o poder público minimiza o protagonismo das comunidades, restringe a participação popular e institucionaliza uma atividade que nasceu da práxis dos oprimidos.

José Jorge de Carvalho (2005), logo no início de sua fala no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, em Brasília, afirma que a relação entre o Estado brasileiro e as culturas populares é fundada em injustiças que precisam ser mapeadas e transformadas. Carvalho entende que a liberdade e as condições necessárias para os grupos populares cultivarem suas tradições estão longe de serem alcançadas, é passando por “hibridismos” que os grupos conseguem sobreviver. Para o antropólogo, a relação entre os grupos de cultura popular e o poder hegemônico deveria ser pautada pela compreensão da cultura popular como “um lugar de demanda de cidadania, de igualdade e de equidade” (CARVALHO, 2005, p. 35).

Carvalho (2005) defende, ainda, que os grupos de cultura popular precisam negociar constantemente com o poder público e entidades privadas para conseguir se afirmar como parte do que é reconhecido como cultura oficialmente. Essa negociação é desigual, as condições são impostas pela “pigmentocracia constitutiva” – possibilidades definidas pela diferença de cores, pela origem racial. “Alguns autores têm enfatizado o conagraçamento, a cordialidade e a integração, dizendo que somos mestiços, mas prefiro ressaltar que essa aceitação nunca existiu, de fato: ela ainda está para ser construída” (CARVALHO, 2005, p. 35).

Discutindo políticas para as culturas do país, aborda a ação da indústria cultural e sua influência na comunicação e na distribuição dos bens culturais. O autor destaca o monopólio de grandes corporações, que, para ele, torna ainda mais potente o processo de expropriação e canibalização dos dominantes em relação às expressões dos dominados.

Há uma tendência para os shows, o entretenimento, a transformação de tudo em espetáculo, de forma que o potencial das manifestações se avalia apenas pelo potencial de entretenimento, e não por seus valores reais. Tudo se torna, portanto, mercado e produto de entretenimento — sejam as manifestações culturais, sejam as guerras (CARVALHO, 2005, p. 36).

Ao conhecer um pouco da história dos batuqueiros de Piracicaba e observar as ações do grupo atualmente percebe-se que a abertura “a setores de produção cultural, a outros significados, a novas práticas sociais, aos novos sistemas de comunicação” (TRIGUEIRO, 2005, p. 81) é realidade nesta tradição. É esta abertura que permite que a expressão cultural permaneça viva até hoje, porém é também esta abertura que pode, em nome de sua preservação, propiciar que seus símbolos e significados sejam obliterados por interesses políticos ou econômicos, como acontece com a Festa do Divino.

A Caiumba pode ainda ser apropriada pela indústria cultural e ter o mesmo destino que o samba de roda baiano, que, pasteurizado e empobrecido, deu origem a grupos de pagode e axé com um repertório de canções e coreografias carregadas de erotismo. “É preciso tomar cuidado para o Batuque de Umbigada não virar a dança do umbiguinho”, alerta o batuqueiro e educador Vanderlei Bastos, em seu depoimento no documentário Bendito Batuque (2015).

Mas, por outro lado, a práxis não é a ação cega, desprovida de intenção ou de finalidade. É ação e reflexão. Mulheres e homens são seres humanos porque se fizeram historicamente seres da práxis e, assim, se tornaram capazes de, transformando o mundo, dar significado a ele. É que, como seres da práxis e só enquanto tais, ao assumir a situação concreta em que estamos, como condição desafiante, somos capazes de mudar-lhe a significação por meio de nossa ação (FREIRE, 1981, p. 109).

A ação dos batuqueiros é instigada pelas contingências próprias do tempo e espaço em que se dá, é marcada pela vida cotidiana de quem a produz. "Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?" (BENJAMIN, 2012a, p.125). Contradições, divergências, limites e desafios também constroem a tradição do Batuque de Umbigada. O itinerário não é linear ou contínuo, escolhas são feitas, posturas assumidas, os rumos são definidos durante a caminhada, afinal não há roteiro que não possa ser alterado. A incerteza não diminui sua importância como voz dos vencidos, práxis do presente, que relaciona passado e tradição para a construção de um futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Preservar uma tradição não significa protegê-la da ação humana, que acontece no tempo e no espaço. A tradição depende justamente de constante recriação para que resulte em práxis, para que haja diálogo entre os valores ensinados e as necessidades, aflições e angústias das pessoas que os interiorizam. A cultura dialoga com o tempo presente, com o lugar a que pertence, dando sentido às pessoas que com ela têm contato. Assim a tradição pode oferecer significado para quem a recorporifica.

Esta pesquisa apostou no Batuque de Umbigada como algo em constante movimento, construído em um processo dialógico entre os sujeitos e o meio, em que cultura e humano são, simultaneamente, criador e criatura. A tradição é um pilar da cultura construída e construtora dos batuqueiros, e como parte dela só faz sentido como algo que prescinde ação para existir: maneiras diferentes e particulares de apropriação, intercâmbio entre as pessoas do grupo, que incorporam o que vem da comunidade e influenciam o outro e o meio. É essa troca, esse constante transformar de si e do outro que confere à tradição e à expressão cultural uma fisionomia diferente em cada época. A mera repetição de costumes e rituais se mostra muda e estéril, em nada se aproxima da noção de formação, do significado de ser que a cosmovisão *bantu*, de que o Tambu se origina, defende e que tanto se aproxima da pedagogia proposta por Paulo Freire.

Porém, no confronto entre o ideal de recriar culturas e tradições dinâmicas que acompanhem o movimento produzido no tempo e no espaço pela ação humana e a maneira de ser da sociedade capitalista, surgem questões e limites. Para que continue uma práxis de resistência em Piracicaba, o Batuque de Umbigada precisa dialogar com a realidade dos batuqueiros, que vivem atualmente em um contexto diverso dos negros escravizados que trouxeram a manifestação para a cidade. Algumas barreiras a serem enfrentadas persistem, como a discriminação, a falta de oportunidades, a pobreza, a exploração por meio do trabalho, mas ocorrem de forma diferente. Portanto, a tradição precisa acompanhar as mudanças para que forneça parâmetros e aponte caminhos para os novos batuqueiros. Aberta à atualização fica também sujeita à interferência dos valores capitalistas vigentes, à apropriação pelos meios de comunicação em massa, à ambição de pessoas que pretendem lucro e promoção pessoal, que de maneira velada dispõe da cultura para atender a interesses próprios, ao empobrecimento que reduz expressões culturais a um simulacro de si mesmas.

Transformação, reapropriação, atualização, recriação, a mudança para preservar é diferente da simplificação, padronização, estereotipia e esvaziamento de sentido que ocorrem

para tornar uma expressão artística em mercadoria palatável da indústria cultural. Quais os limites? O que recria e o que empobrece?

O tambor pode ser feito com o auxílio das mais modernas ferramentas sem prejuízo algum da tradição, continua sendo a voz da mulher, que faz a comunicação do grupo com seus ancestrais. O grupo pode se apresentar em universidades, instituições privadas ou teatros, o chão de terra não é o que garante a continuidade do Batuque, mas a coletividade e a cooperação são imprescindíveis para que a atividade esteja ligada à dança trazida pelos africanos. Os batuqueiros podem usar camisetas e calças jeans, mas a umbigada só fará sentido para o grupo se for a celebração do encontro de forças complementares que unidas alimentam a vida e reorganizam o universo.

Sim, a cultura deve ser transformada pela ação humana para que dialogue com questões atuais, porém adaptar-se não significa necessariamente sucumbir e atender aos interesses capitalistas. Reelaborada, como práxis, ela pode configurar uma forma de resistência, de expressão contra-hegemônica e influenciar o modo de ser humano. Ser autor autônomo da história sem reproduzir a lógica do opressor requer a consciência que a dialética enriquece, não impossibilita.

O Batuque de Umbigada foi recriado no Brasil como uma forma de resistir à realidade que se impôs aos escravizados, destituídos de qualquer referência material de sua origem e tratados como objetos. Durante os anos que separam a diáspora negra do século XVI dos dias atuais foi se modificando, sem deixar de ocupar-se, por meio de sua prática, dos valores herdados da cultura *bantu* que dele fazem parte e que se opõe aos valores capitalistas. Foi e, acompanhando a dinâmica do tempo, continua sendo campo de ação de pessoas que buscam caminhos para ser, para enfrentar as contradições de uma sociedade sectária e discriminadora. Mesmo os que participam ou frequentam os ambientes do Tambu sem ter noção de quais são os saberes e simbolismos nele envolvidos têm a oportunidade de estar em contato com padrões e comportamentos que resistem à ideologia hegemônica. Perceber esse contraste já é uma oportunidade para reflexão.

A concepção de um mundo restaurado pela ação do homem aventada por Paulo Freire ou a redenção pretendida por Walter Benjamin parecem *a priori* utópicas. Na época em que os indivíduos são condicionados pelos pressupostos modernos e a maneira de agir capitalista, a educação como prática da liberdade ecoa distante e o caráter transformador da atuação dos batuqueiros parece impotente frente aos desafios a serem enfrentados. Contudo utopia é algo que ainda não foi realizado, não algo irrealizável. Ainda que ligada a um movimento relativamente pequeno, considerando a quantidade de pessoas envolvidas e o

número de habitantes de Piracicaba, a práxis do Batuque de Umbigada se aproxima da pedagogia libertadora proposta por Freire, que enfatiza a concepção do homem como alguém que participa e deve ter uma interação rica e dialógica com os outros.

Ações que buscam perpetuar a cultura da qual o sujeito faz parte possibilitam a ele entender-se como parte de um grupo, colaborar para a construção de sua memória coletiva. Implica conhecer e recriar simbolismos e significados, que carregam características, saberes e a maneira de ser de uma comunidade, que a faz única em vários sentidos.

A memória, elemento fundamental na Caiumba, se apoia em laços de proximidade, de convívio comunitário entre famílias e vizinhos, na troca de experiências - contrapontos ao individualismo naturalizado na sociedade atual, no cuidado e manutenção de objetos que servem como símbolos - em oposição à obsolescência programada. O rememorar como ação de refazer, à medida que compreende reflexão e a assimilação do tempo presente a partir do passado, não se limita à mera repetição, é o ressurgimento do que já foi, reconfigurado.

A práxis dos batuqueiros preza a coletividade, o olhar para o diferente como possibilidade de conhecimento, a valorização do mais velho, a importância do feminino como complementar - não inferior, questiona a organização do trabalho, resgata antigos saberes e prossegue com lutas ancestrais. Mesmo sem qualquer pretensão de ser um movimento revolucionário ou anticapitalista, revela testemunhos e um modo de ser que escapa às relações mercantilizadas e se aproxima da vocação de “Ser Mais” proposta por Freire. Uma práxis de oprimidos, que aponta para uma pedagogia da resistência.

As ações dos novos batuqueiros, fazendo a ponte entre os veteranos e as gerações mais novas, ampliando e difundindo a atuação do Tambu em Piracicaba, se aproxima da redenção benjaminiana. Historicamente o Batuque de Umbigada é parte da cultura que não pode acontecer no centro, pertence à realidade de quem vive à margem. Trazê-lo para o centro significa também colocar em evidência as pessoas que o recriam, honrar a luta contra a opressão do negro desde sua chegada ao Brasil, escravizado.

A inserção dos batuqueiros e de seu fazer no circuito cultural valorizado pela sociedade pode ser entendida como uma vitória. Contudo, a conquista de reconhecimento e espaço, para além dos sítios, terreiros ou apresentações em que é visto como espetáculo excêntrico não deve representar a derrota do outro, daquele que não comunga da mesma maneira de ver e construir o mundo. A busca, utópica, é vencer com o outro, lado a lado com o diferente, ingressar no centro sem a exclusão do dissonante. Conhecer as culturas, no plural, fazer junto, compartilhar, questionar, sem revanche, sem reproduzir a lógica opressora. Conquistar espaços de igualdade e na convivência fraterna transformar o mundo.

O Batuque de Umbigada não é a solução para as catástrofes da modernidade, mas pode fornecer valores para se lidar com questões atuais. Lembrando que tradição significa entrega, o fazer dos batuqueiros, comprometidos com a tradição, é impregnado da presença criadora de cada um. Na dinâmica de aprender e ensinar, entregam um pouco de si mesmos, deixam na realização do Tambu as marcas de sua humanidade, de seu trabalho: dissonâncias, descompassos, contradições e limites. Mas também a magia dos saberes populares, a capacidade de desvendar em versos, tambores e danças a labuta diária, o corpo cansado, as casas precárias - mas que abrigam em suas paredes uma folhinha, o retrato de casamento, fotografias gastas de santos e de parentes que já se foram, o calor e a proximidade entre os vencidos que rememoram, constroem sua história e celebram a vida com o encontro de seus umbigos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Aniete. Oficinas de batuque para crianças no CRAS São Pedro, em Tietê. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 268-9.
- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 287-95.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUIAR, Thiago Borges de. Aula da disciplina Escritas (auto) biográficas, memória e história. Universidade Metodista de Piracicaba, 04 mai. 2017.
- ALVES, Nelson. Caiumba, dança da senzala . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 20-1.
- ALVES, Nelson. A orquestra do batuque. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 54-6.
- ALVES, Wilson un. Esquentando os couros. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 52-3.
- ALVES, Wilson Arruda. O batuque era... In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 21-9.
- ALVES, Wilson Arruda. O pulo do gato. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 66-7.
- AMARAL, Olinda do apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.
- ANTÔNIO, Márcia Maria apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.
- ANTÔNIO, Rafael Baptista apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.
- ARRUDA, Domingos. Dois pião. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria

Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 44-6.

ARRUDA, Domingos. Guaiá, a arma do modista. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 60.

ARRUDA, Domingos. Histórias de poder. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 239.

ARRUDA, Domingos. O quinjengue fala até sete línguas. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015d. p. 56-9.

ARRUDA, Domingos. Para fazer o tambu. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015e. p. 68–70.

ARRUDA, Domingos. Rei Domingos. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015f. p. 216-20.

ARRUDA, Odair de. Fião aprende com Zequinha e Cassemiro. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 230–1.

ASSUMPÇÃO FILHO, Benedicto Alves de. Cantar dentro do assunto . In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p.197-201.

ASSUMPÇÃO FILHO, Benedicto Alves de. O que era a carreira de rima . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 209.

ASSUMPÇÃO FILHO, Benedicto Alves de. Três umbigadas . In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 43.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**, perspectiva de análise. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. Uma psicologia do oprimido. In BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 11-5.

BARROS, Rafael. Cultura negra e trabalho comunitário da Vila África. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 261–2.

BASTOS, Vanderlei Benedito. Batuque, juventude e resistência negra. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 263-5.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In **Obras escolhidas Vol 1: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123–8.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. V.1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. V.1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b. p. 7-20.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOSI, Ecléa. **Ecléa Bosi: Narrativas sensíveis sobre grupos fragilizados**, abr. 2014. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/04/24/eclea-bosi-narrativas-sensiveis-sobre-grupos-fragilizados/>>. Acesso em: 26 jul. 2017.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo na memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUENO, André Paula. A moda e seus modos de cantar, brincar e criticar. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 185-213.

BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

CAMARGO, Fernando Monteiro; CACHIONI, Marcelo; INSTITUTO DE PESQUISAS E PLANEJAMENTO DE PIRACICABA (EDS.). **A Festa do Divino Espírito Santo de Piracicaba**. Piracicaba: DPH - IPPLAP, 2013.

CAMPOS, Antonio Messias de apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

CÂNDIDO, Clarice Alves. Rainha do Batuque. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 46.

CÂNDIDO, Clarice Alves. Tambu tem nome e história. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 71-3.

CARVALHO, José Jorge de. Contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas. In: **Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. p. 34-37.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares. In: **Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2007. p. 78-101.

CAXIAS, Romário. Caiumba, dança da senzala. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 20-1.

CAXIAS, Romário. Dança de respeito . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 42-3.

CAXIAS, Romário. O *apartheid* no Oeste Paulista na primeira metade do século XX. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 176-9.

CAXIAS, Romário. O batuque era... In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015d. p. 21–9.

CAXIAS, Romário. Para fazer o tambu. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015e. p. 68–70.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 1995.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis. Vozes, 2001.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 17-33.

COELHO, Allan da Silva. Aula da disciplina Educação e Pesquisa II. Universidade Metodista de Piracicaba, 20 out. 2016.

COELHO, Allan da Silva. Capitalismo como religião: uma crítica a seus fundamentos mítico-teológicos. Tese (doutorado)—São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.capes.gov.br/images/stories/download/pct/mencoeshonrosas/225927.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

COSTA, Belarmino Costa Guimarães da. Educação dos sentidos: a mediação tecnológica e os efeitos da estetização da realidade. In: PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco; COSTA, Belarmino Costa Guimarães da (Orgs.). **Tecnologia, cultura e formação... ainda Auschwitz**. São Paulo, SP: Cortez Editora, 2003. p. 115–28.

COSTA, Belarmino Cesar Guimarães da. Indústria cultural: análise crítica e suas possibilidades de revelar ou ocultar a realidade. In PUCCI, Bruno (Org.). **Teoria crítica e educação: a questão da formação cultural na Escola de Frankfurt**. Petrópolis: Vozes; São Carlos: EDUFSCAR, 2007. p. 177-97.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DIAS, Affonso. As carreiras. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p 30-2.

DIAS, Paulo. A sequência do batuque. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 36-42.

DIAS, Paulo. Muita história pra contar... . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 12-3.

DUSSEL, Enrique D. **1492: o encobrimento do outro**: a origem do Mito da modernidade; conferências de Frankfurt. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. D. **Enrique Dussel**: por una justicia erótica, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.proceso.com.mx/123007/enrique-dussel>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

DUSSEL, Enrique D. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo. (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2017.

DUSSEL, Enrique D. **Filosofia da libertação**. São Paulo: Loyola, 1982.

DUSSEL, Enrique D. **Para uma ética da libertação latino-americana III Erótica e Pedagógica**. São Paulo: Loyola, 1977.

ELIAS NETTO, Cecílio. **Entrevista Cecílio Elias Netto**, 12 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aysZ5iVLlw8>. Acesso em: 26 fev 2017.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Anhembi, 1961 apud BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In NÓVOA, Antonio; FINGER, Matthias. (Orgs.). **O método (auto)biográfico e a formação**. São Paulo / Natal:

Paulus /EDUFRN, 2010. p. 31-57.

FIORI, Ernani Maria. Aprender a dizer a sua palavra. In: FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade** e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Centauro, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FREIRE, Paulo; BETTO, Frei. **Essa escola chamada vida: depoimentos ao repórter Ricardo Kotscho**. São Paulo: Ática, 1991.

FREIRE, Paulo; FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.). **Cartas a Cristina – reflexões sobre minha vida a minha práxis**. São Paulo: Ed Unesp, 2003.

FREIRE, Paulo; FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.). **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

G1 PIRACICABA E REGIÃO. **Engenho recebe Afropira neste final de semana**G1, 18 nov. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2016/11/engenho-recebe-afropira-neste-fim-de-semana-confira-programacao.html>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin os cacos da história**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Verdade e memória do passado**. v. 17, p. 213–221, nov. 1998.

GALVÃO, Francisco; GALVÃO, Edgar. **Bendito Batuque**. Piracicaba, 2015.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo; TITAN, Samuel Junior. **Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOLDMANN, Lucien. **A criação cultural na sociedade moderna**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

GOLDMANN, Lucien. **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

IBGE. Piracicaba/histórico. **Cidades**, 2016. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=353870&search=sao-paulo|piracicaba|infograficos:-informacoes-completas>. Acesso em: 03 março 2016.

IKEDA, A. T. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. **Revista USP**, Estudos Avançados. v. 27, n. 79, p. 173–90, 2013.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro**: ensaios sobre a globalização. Petrópolis. Vozes, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LÖWY, Michael. **Filosofia e questões teóricas**, 1992. Disponível em: <https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2011/03/marxismo-na-modernidade.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2017.

LÖWY, Michael. **Michael Löwy aborda o romantismo revolucionário em palestra na USP**, mai 2015. Disponível em: <http://novo.fpabramo.org.br/content/michael-lowy-aborda-o-romantismo-revolucionario-em-palestra-na-usp>. Acesso em: 27 jul. 2016.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Editora Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACEDO NETO, Antonio Teixeira de. **Entrevista Toninho Macedo**, 12 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FDi0xqJJ0pM>. Acesso em 11 abr. 2017.

MANOEL, Antônio. Agilidade no compasso do tambu. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 46-9.

MANOEL, Antônio. O batuque era... In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 21-9.

MARÇAL, Herculano de Moura. Herculano Marçal já dançava na barriga da mãe. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 228-9.

MARÇAL, Herculano de Moura. O batuque era... . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 21-9.

MENDONÇA, Olga Maurício. *O apartheid no Oeste Paulista na primeira metade do século XX*. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural

Cachuera!, 2015. p. 176-9.

MERCHES, Oswaldo Ferreira. Batuque, juventude e resistência negra. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 263-70.

MERCHES, Oswaldo Ferreira. O batuque era... . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015b. p. 21-9.

MIRANDA, Danilo Santos de. Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Sesc SP, 2007. p. 7-9.

MONTES, Maria Lúcia. Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas da festa na construção da identidade brasileira. In: **Sexta-feira: antropologia, artes e humanidades**. São Paulo: Pletora, n. 2, ano 2, 1998. p. 142-159.

MONTES, Maria Lúcia. Memória e patrimônio imaterial. In: MIRANDA, Danilo Santos de (Ed.). **Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2007. p. 127-35.

MOURA, Theotônio. Caiumba, dança da senzala. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 20-1.

NAVA, Rosa. O jornal do povo: folkcomunicação como processo jornalístico. In: SCHIMIDT, Cristina. (Org.). **Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos**. São Paulo: Ductor, 2006.

NOGUEIRA, Claudete de Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

NOGUEIRA, Claudete de Sousa. **Memórias subterrâneas, histórias (re)visitadas: a contribuição da metodologia da história oral**, v. 16, n. 1, p. 51 - 67, jan./jun. 2013.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA. **Patrimonio inmaterial**. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/intangible-heritage/>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAULA, Divanilde de. *O apartheid no Oeste Paulista na primeira metade do século XX*. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari**, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 176-9.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Batuque, juventude e resistência negra. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 263-70.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Educação e oralidade na cultura negra no Brasil. **Comunicações**, Dossiê - Educação das relações étnico-raciais e educação em comunidades remanescentes de quilombos. v. 21, n. 1, 2014a.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Educação e Oralidade no Oeste Africano pela representação de Amadou Hampaté Bâ**. 2014b. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação – Unimep. Piracicaba.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Entrevista Antonio Filogênio de Paula Junior**, 12 2015b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_BPBax1RCYM>. Acesso em: 12 set. 2016.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Preconceito e discriminação contra pessoas negras no Oeste Paulista. In: BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015c. p. 172-6.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Todo tempo não é um. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015d. p. 248-60.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. Umbigo: a primeira boca. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015e. p. 43-4.

PINHEIRO, Edmur Luiz. Esquentando os couros. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015a. p. 52-3.

PUCCI, Bruno. Indústria Cultural e Educação. In José Vaidergorn; Luci Mara Bertoni. (Org.). **Indústria Cultural e Educação**: ensaios, pesquisas, formação. Araraquara, SP: JM Editora Ltda, 2003, v. 01, p. 09-29.

PUCCI, Bruno; OLIVEIRA, Newton Ramos de; ZUIN, Antônio Álvaro Soares. **Adorno: o poder educativo do pensamento crítico**. Petrópolis, Vozes, 1999.

QUEIROZ, Wesley. Batuque, juventude e resistência negra. . In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 263 –5.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROMÃO, Ignês. Dona Ignês, batuqueira de São Paulo. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada**: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 231–4.

ROSÁRIA apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira.** 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

SEVCENKO, Nicolau; SOUZA, Laura de Mello e; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Elisabete de Fátima Farias. **Entre corpos e lugares: experiências com a Congada e o Tambu em Rio Claro/SP.** 2016. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Geografia – Unesp. Rio Claro.

SOLEDADE, Pedro apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira.** 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

TEIXEIRA, Odete Maria apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira.** 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

TOLEDO, Anecide. Histórias de batuqueiros. In BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP.** São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015. p. 214-45.

TOLEDO, Anecide apud NOGUEIRA, Claudete Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira.** 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas.

TRADIÇÃO. In: DICIONÁRIO Etimológico: Etimologia e Origem das Palavras. [s.l.]: 7graus, 2008. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/tradicao/>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Produtos folkmediáticos: produção, circulação e consumo de bens das culturas populares no mundo globalizado. In: **Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares.** São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005. p. 79–87.

XAVIER, Rubens; DIAS, Paulo. **No repique do Tambu - parte 1.** São Paulo, 2003. Acesso em: 07 nov. 2017.

XAVIER, Rubens; DIAS, Paulo. **No repique do Tambu - parte 2.** São Paulo, 2003. Acesso em: 07 nov. 2017.

XAVIER, Rubens; DIAS, Paulo. **No repique do Tambu - parte 3.** São Paulo, 2003. Acesso em: 07 nov. 2017.

ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; LASTÓRIA, Luiz Antônio Calmon Nabuco. **10 lições sobre Adorno.** Petrópolis: Vozes, 2015.

Batuque de Umbigada

Tietê, Piracicaba e Capivari - SP



Edições
ACERVO
CACHUERA!



DIÁRIO OFICIAL

CAPÍTULO 1

Vou lembrar
dos velhos
tempos

Vou lembrar dos velhos tempos
Os tempos da escravidão
Negro não sabia ler
E só sofria judiação

O negro não sabia ler
E só sofria judiação
E trabalhava sol a sol
Inda apanhava do patrão

de uma carreira cantada por Tiotone e Bomba

Textos orais*: **Anecide** Toledo, de Capivari; Antônio Manoel, o **Plínio** †, de Piracicaba; Benedicto Alves de Assumpção Filho, o **Dito Assumpção**, de Tietê; **Clarice** Alves Cândido, de Tietê; **Deodata** de Arruda Campos, de Tietê; **Djalma** Laudelino da Silveira Correa, de Laranjal Paulista; Domingos Arruda, o **Rei Domingos** †, de Tietê; **Herculano** de Moura Marçal, de Tietê; Isidoro **Arruda** †, de Tietê; **Mário Pedroso**, de Capivari; Nelson Alves, o **Bomba**, de Tietê; Oswaldo Ferreira Merches, o **Dado**, de Piracicaba; **Romário** Caxias †, de Capivari; Theotônio de Moura, o **Tiotone** †, de Piracicaba; Wilson Arruda Alves, o **Ó** de Tietê. Organização dos depoimentos, complementos, boxes e hipertextos: **Paulo** Dias, com a colaboração de **Maria Cristina** Troncarelli.



Caiumba, dança da senzala



"Die Baducca": um batuque em São Paulo retratado entre 1823 e 1831 pelos naturalistas alemães Karl Friedrich Philipp von Martius (1791-1868) e Johann Baptist von Spix (1781-1826).²

[Tiotone] Essa dança nossa aqui é caiumba. Nego dançava no mato. Escravo dançava no mato. Furava esse pau aí com fogo, escondido de sinhô. Africano, no mato, furava esse pau com fogo pra poder se divertir, escondido de sinhô, naquele tempo em que existia escravidão.

[Bomba] Os antigos pegavam com brasa e iam queimando a madeira, porque não tinha os preparos como hoje em dia tem; só ia fazendo o oco nele com brasa depois colocava couro de burro, de boi. Aí, fabricava o tambu. Na senzala, a turma já chegava na caiumba - antigamente era caiumba, hoje em dia a gente fala batuque. A sinhá sempre dava uma festa ali; os antigos falavam: vamos fazer uma caiumba? Depois que pegaram a liberdade, aí nasceu essa nossa festa do batuque, que antes eles dançavam na senzala.

*Acabou a escravidão
Acabou a escravidão
Mas que beleza*

*Nego comia no cocho
Nego comia no cocho
Agora come na mesa*

Anecide Toledo

[Rei Domingos] O batuque é a África. Os velhos, quando cansaram, nós é que ficamos tocando a coisa porque eles já vinham cantando do tempo do cativoiro. E nós éramos da liberdade, compreende? Da liberdade. **[Clarice]** Minha geração foi trazendo o batuque e chegou num ponto que o batuque estava fazendo muito sucesso, a dança africana. **[Bomba]** Hoje em dia nós estamos continuando aqui, os mais velhos vão deixando para os mais novos e os mais novos vão seguindo pra frente. Vamos ver se nós não deixamos parar essa tradição.

O batuque era...

[Romário] O batuque era sempre no céu aberto, não era dentro de casa. Nós fazíamos batuque pra sitiada toda aí...

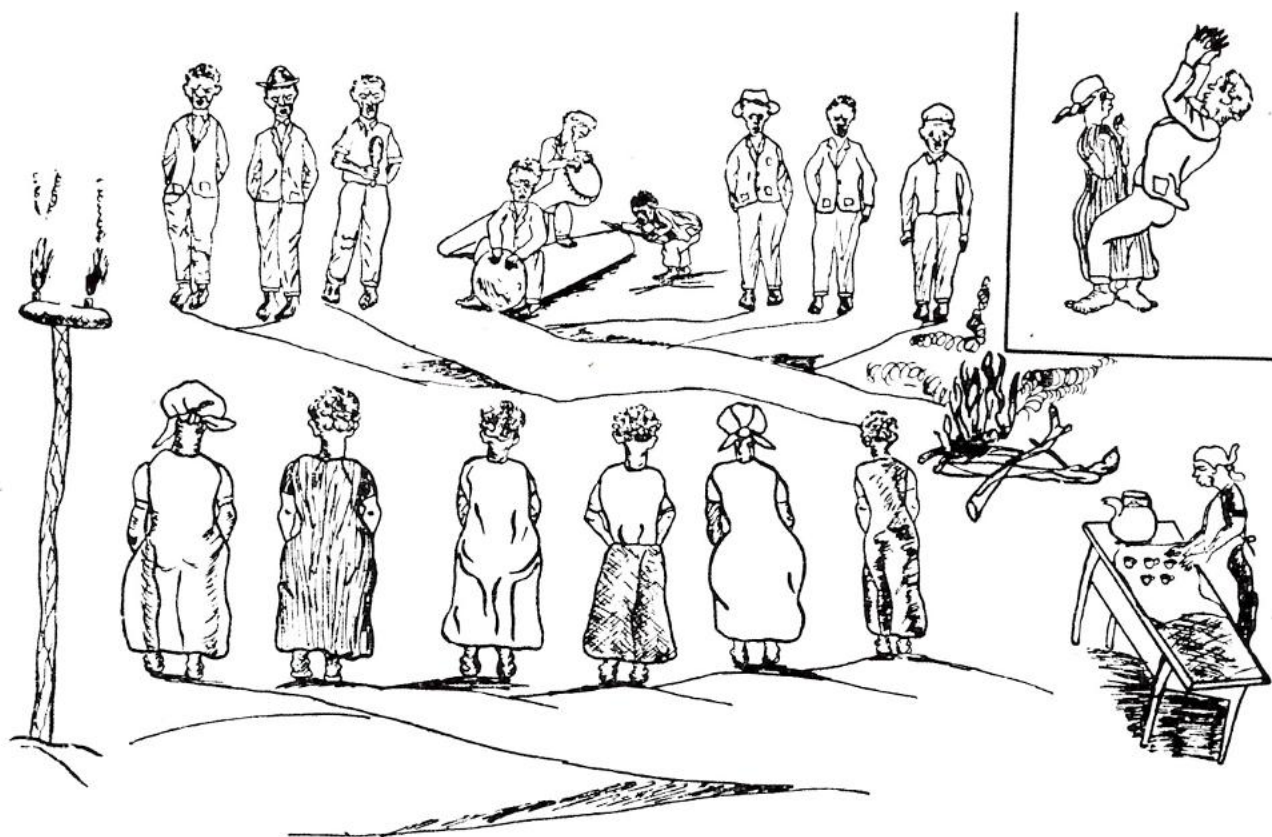
[Rei Domingos] O batuque era sábado, pra amanhecer domingo. Naquele tempo nós começávamos... Depois que escurecia, não tinha hora. Começava e ia até o

Pintura em nanquim do professor Affonso Dias, representando um batuque em Tietê em 1953.³



DIÁRIO OFICIAL

outro dia, sete, oito horas. Noite inteira, terminando no sol quente. Cantando e batucando, *batendo*, dando umbigada nas batuqueiras. As mulheres são as batuqueiras, os homens são os batuqueiros. Esse sábado nós dançávamos em Tietê. Sábado que vem dançávamos em Laranjal. O outro sábado, em Capivari; o outro, em Piracicaba.



Um batuque no sítio, representado pelo artista popular Lourenço Ceciliato, de Tatuí. À esquerda, a candeia acesa iluminando o terreiro⁴, que a modista Anecide inclui em uma de suas modas famosas: "Meu sertão em festa, ô meu sertão/É o meu Ceará/ Nunca vi mundo girando/Quero ver mundo girar/Bota fogo na candeia/Até o dia clarear".

[Tô] Naqueles tempos não tinha pedido, a turma fazia o batuque por conta, eles pegavam união ali, entre eles mesmos: vamos fazer o 13 de Maio? No dia da libertação dos escravos era tradição eles fazerem o batuque, e também no fim de ano. No meio do ano, tinha casamento, e todo casamento tinha batuque. Quando era aniversário de alguém, aí fazia um batuque em homenagem a essa pessoa. Depois foi perdendo muita gente, o pessoal foi morrendo, aí que começou esse negócio de se unirem as três cidades. **[Herculano]** Não se tem mais em Tietê, não se tem em Capivari, não se tem em Piracicaba, então reuniu esses três lugares para ver se dá um, um *batalhão*, um grupo de batuque.

CAPÍTULO 3

Os
instrumentos
do batuque

Os senhores dão licença
Que eu agora vou contar

Vocês são do iê-iê-iê
Vamos todos balancear

No repique do tambu
E no cabo do meu guaiá

moda de Anecide Toledo

Textos orais*: Antônio Manoel, o **Plínio** †, de Piracicaba; Benedito Alves de Assumpção Filho, o **Dito Assumpção**, de Tietê; **Clarice** Alves Cândido, de Tietê; **Deodata** de Arruda Campos, de Tietê; Domingos Arruda, o **Rei Domingos** †, de Tietê; **Edmur** Luiz Pinheiro, de Tietê; Odair de Arruda, o **Fião**, de Tietê; **Herculano** de Moura Marçal, de Tietê; Isidoro **Arruda** †, de Tietê; Nelson Alves, o **Bomba**, de Tietê; **Romário** Caxias †, de Capivari; Wilson Alves, o **Tô**, de Tietê. Organização dos depoimentos, complementos, boxes e hipertextos: **Paulo** Dias, com a colaboração de **Maria Cristina** Troncarelli e **André** Bueno.

A orquestra do batuque

Andrea de Valentim



Os irmãos Bomba e Fião cantam moda no pé do tambu, tocado por Romário, com Tô no quinjengue e Herculano na matraca. CEU Butantã, São Paulo, 2005.

[Bomba] Tem o *tambu*, que é um tambor muito grande e muito pesado. **[Paulo]** Como se fosse uma timba grande. **[Bomba]** O tambu entra pra fazer a *marcação* na dança, dar o compasso nas modas, pegar o ritmo. Ele é montado a cavalo pelo tocador. Tem a *mulemba*, que os africanos falavam, mas hoje em dia nós chamamos de *quinjengue*, um tambor menor, fechado e parecendo um cálice. Ele entra pra fazer o *enchimento*, o acompanhamento do tambu. Para tocar, apoiamos o quinjengue na parte de trás do tambu, prendendo o instrumento com os joelhos. E tem a *matraca*, dois paus batidos lá atrás, na madeira do tambu - essa tem que ficar sempre na batida certa. Conforme o tambu dá a entrada para o quinjengue e a matraca, eles têm que sair juntos fazendo o *enchimento*, aqui na retaguarda do tambu. Porque, se faltar o quinjengue, não tem tambu, não tem matraca - nós fazemos tudo conjugado. **[Arruda]** Os três instrumentos, é uma orquestra!



Paulo Dias/Acervo Cachuera!



CAPÍTULO 9

O batuque
hoje¹

Todo tempo não é um

Mestre Plínio

Textos orais e escritos, depoimentos e boxes: **Aniete** Abreu; Antonio Filogênio de Paula **Junior**, de Piracicaba; Benedicto Alves de Assumpção Filho, o **Dito Assumpção**, de Tietê; **Douglas** Miqueias Galvão da Silva, de Piracicaba; **Ivan** Bonifacio, de Rio Claro; **Rafael Barros**, de Piracicaba; **Vanderlei** Benedito Bastos, de Piracicaba; **Wesley** Gabriel de Moura Queiroz, de Capivari. Texto de **Paulo** Dias, organização dos depoimentos, boxes e hipertextos: **Maria** Cristina Trancarelli e **Paulo** Dias.

 DIÁRIO OFICIAL

Alexandre Kishimoto

Todo tempo não é um: a renovação do batuque no século XXI

No início da década de 90 nós, jovens artistas-pesquisadores da pauliceia, tivemos a sorte de conhecer o batuque de umbigada de Tietê, Piracicaba e Capivari. Maravilhados com a arte fina dos batuqueiros, percebíamos com preocupação que, na época, batuques como o da Santa Cruz, precedendo o dia grande da Festa de São Benedito em Tietê, costumavam reunir apenas um pequeno grupo da comunidade negra, com predomínio de pessoas maduras e idosas. Aos olhos das gerações novas, a dança de umbigada parecia ser "coisa de velhos", e eles pouco se aproximavam.

O batalhão de cada cidade se reduzira drasticamente, e agora já era impossível organizar batuques apenas com os dançantes locais. As oportunidades de encontros escasseavam com os batalhões desfilados; em casamentos, aniversários e batizados o batuque já não era mais realizado, apenas em datas oficiais: além da Festa de São Benedito em Tietê, o Treze de Maio em Piracicaba e o Sábado de Aleluia em Capivari. E mediante uma complicada logística: um ônibus circulava entre as três cidades e vai apanhando os batuqueiros dispersos até que esse batalhão trans-municipal esteja completo. Mesmo nos festejos públicos, a participação dos batuqueiros vinha sendo descartada, como ocorreu na Semana Cornélio Pires e na Festa do Divino, ambas em Tietê, reflexo das políticas de exclusão das tradições afrodescendentes nas festividades desses municípios pelas administrações locais. Como sempre aconteceu, o custeio dos encontros de batuque fica exclusivamente a cargo da comunidade negra que, descapitalizada, vai deixando de fazer suas festas.



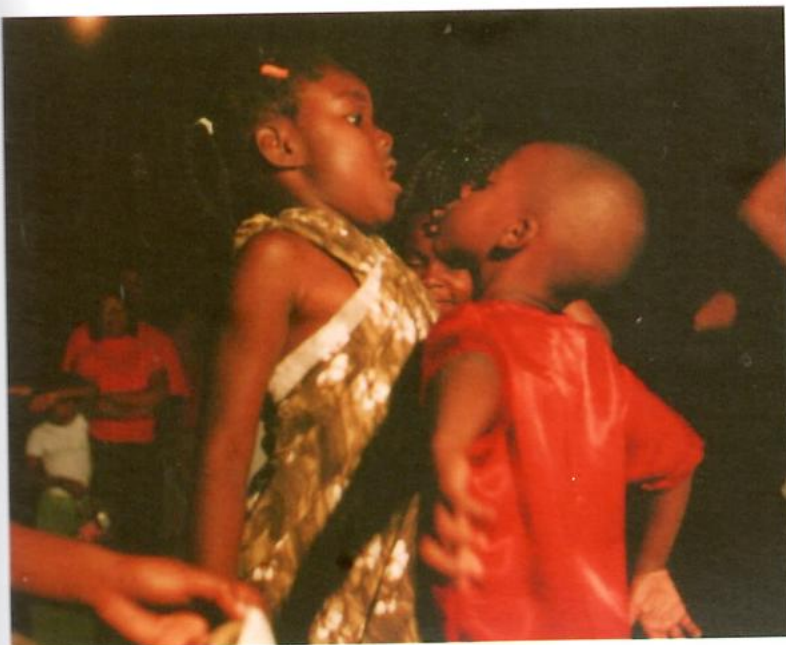
Andrea de Valentim

Batuque no barracão da Santa Cruz, Tietê, no ano de 1996.



A partir do final da década de 90 assistimos, com muita alegria, a uma reversão gradual daquele quadro preocupante. O batuque de umbigada volta a crescer! Um fator importante para essa expansão foram as ações em torno da conscientização política de comunidades negras de algumas cidades do Oeste Paulista, com a propagação de agendas antirracistas e a promoção e valorização de heranças culturais regionais de matriz africana como o batuque de umbigada, a congada e o samba de bumbo. Protagonizados por ativistas negros como o filósofo paulista Antonio Filogenio de Paula Junior, o Junior, e o educador e batuqueiro Vanderlei Benedito Bastos, ambos atuando em Piracicaba, esses movimentos vêm articulando pontes entre batuqueiros da velha geração, jovens negros e militância negra. Igualmente relevante é o trabalho de lideranças comunitárias, como o da professora Márcia Maria Antonio no bairro de Vila África, que concentra grande parte da população negra piracicabana. Reunindo crianças e jovens da comunidade, em 2003 ela organiza em colaboração com Vanderlei Bastos o grupo "Tio Tonho" de batuque mirim.

Andrea de Valentin



Crianças do batuque mirim Tio Tonho, da Vila África, Piracicaba, no evento "Batuque na Praça", 2002.

Junto com isso, desde 1992, a presença de paulistanos jovens e de todas as cores prestigiando o batuque nas três cidades acaba atraindo a atenção de um público local. Em São Paulo, desenvolve-se, a partir do convívio desse pessoal da capital com os mestres batuqueiros do interior, um batalhão formado por dois grupos principais - o Cachuera!, que, desde 1992, armava rodas semanais noturnas numa ocupação em pleno campus da Universidade de São Paulo, grupo hoje sediado na Casa Verde [Bairro do Limão], e 10 anos mais tarde, o Sambaqui, com sede na Vila Brasilândia. As duas

Daniel Fagundes



Vereador Fulia de Tietê, 2015.

Paralelamente, ao cabo de uma exclusão de dimensões históricas, e ainda que de maneira pontual, cidadãos negros ligados de alguma forma ao batuque passam a ocupar cargos públicos municipais na região: o vereador Carlos Eduardo Assumpção, o Fulia, sobrinho-neto de Rei Domingos, é nomeado Secretário de Esportes e Turismo, e depois de Cultura, em Tietê, enquanto em Capivari a batuqueira Marta Joana da Silva, sobrinha e aliada de Anecide Toledo, protagoniza a divulgação do batuque durante sua atuação como Assessora para Assuntos Culturais na Secretaria de Cultura da cidade.

Em Piracicaba, Antonio Filogenio Junior coordena o Centro de Documentação de Cultura e Política Negra de Piracicaba, em parceria com o batuqueiro e educador Vanderlei, cujas ações politicamente orientadas buscam valorizar e multiplicar os espaços de apresentação, de divulgação e de transmissão do batuque na cidade, em associação com os mestres tradicionais Plínio e Odete.



Vanderlei (à esquerda) e Junior (à direita).

Em Piracicaba fundam-se dois diferentes grupos voltados para a formação de jovens batuqueiros, facilitando a aproximação deles com os mestres veteranos: a Casa de Batuque Fogo Verde, liderada por Mestre Dadão e o Projeto Casa de Batuqueiro, de Vanderlei. Outra atividade recente de difusão do batuque em ambiente educacional é implementada em Tietê pela educadora Aniete Abreu, que, atuando junto a Mestre Herculano, oferece oficinas de dança, música e cultura batuqueira para crianças no CRAS.



num passado ainda recente, em noitadas de porfias entre carreiristas e modistas, cada qual defendendo a sua cidade. A atual repopularização do batuque contribui para o reforço das identidades regionais dos batalhões, que voltam já a atuar com independência em suas agendas de apresentações, fortalecimento esse que cria inclusive ambiente favorável à multiplicação de batalhões dentro de uma mesma cidade. Assim, o batuque se enriquece com novos estilos brotados de interpretações diferentes do velho tronco da tradição. Sinal de vida!

O Centro de Documentação de Cultura e Política Negra de Piracicaba

Antonio Filogênio de Paula Junior³

O Centro, criado em 1992, tem a preocupação de fazer a revitalização e a preservação histórica da presença do negro no país, aqui em Piracicaba e na região. Enfrentamos dificuldades em virtude da ausência de documentos que façam referência mais aprofundada ao percentual de negros que realmente chegaram ao Brasil, aos seus grupos étnicos e famílias de origem. A gente tem a famosa passagem de Rui Barbosa fazendo uma queima de arquivos, ou solicitando que isso fosse feito. Obviamente ainda sobrou muito material; Piracicaba está nessa história. O Centro de Documentação tem essa função e vem fazendo isso dentro das suas possibilidades.

Nós conseguimos demonstrar essa força através da articulação das pessoas que estão aí, produzindo cultura, em plena atividade. A gente consegue implementar ações através de apoio e de parcerias. O Centro é formado por 14 entidades negras de Piracicaba oficialmente reconhecidas, além de comunidades, como a do bairro chamado de Vila África. Elas formam o grupo de conselheiros que tem um presidente, que a cada biênio é trocado através de uma eleição feita por pessoas indicadas pelas entidades negras. As ações do Centro são norteadas pelo interesse das entidades, em parceria com a Prefeitura.

Nossa prioridade é preservar e registrar nossa história. O batuque está vivo, passou por momentos próximos a praticamente se extinguir, mas a gente tem a preocupação de criar mecanismos de preservação dessa sabedoria. Por isso é importantíssimo esse trabalho da comunidade, quando a iniciativa parte de filhos de batuqueiros, ou dos próprios batuqueiros antigos. Assim fica mais fácil conseguirmos apoio. Isso seria difícil se as pessoas da comunidade não participassem.

No caso do batuque, a participação aconteceu em virtude do trabalho do Vanderlei e do Senhor Mariano, que nos procurou com a solicitação: "Vamos realizar uma festa, um batuque na praça, em homenagem aos batuqueiros?". O batuque na praça já está indo pra sua terceira edição. Essa iniciativa trouxe os batuqueiros antigos, homenageados na festa, e sua memória. Assim eles podem contar a sua história e falar sobre a história dos antigos. Isso vira uma história para essas crianças, você devolve a eles o que era deles. Isso é importantíssimo!

É um trabalho gradativo e muito delicado, porque temos que respeitar as memórias e a identidade das comunidades, a forma delas interagirem, sem atropelar processos. É isso o que a gente tem realizado, criando um caminho onde a Secretaria e o Centro de Documentação intervenham, sem ferir a vontade e o tempo de cada comunidade. A gente até brinca muito, porque no candomblé o tempo é um orixá. Então existe o tempo certo para ação



de determinadas coisas, nós estamos no tempo adequado, as coisas parecem que estão confluindo a favor. Temos tido encontro com outras comunidades, não só de Piracicaba, e apoiado trabalhos como o jongo e o samba-lenço. Isso tem possibilitado uma interação e um intercâmbio com instituições como a Associação Cultural Cachuera! e a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

O movimento negro se divide das mais variadas formas, não é uma coisa única, da mesma maneira que quando se fala em África se pensa numa cultura homogênea... Mas em cada país africano existem diferentes sociedades. A mesma coisa acontece com a questão das entidades negras: cada uma tem um foco de ação prioritário. Então, nós temos aqui organizações que são mais ligadas à questão do samba: o samba-lenço, o samba de bum-bo e o pagode. Tem os grupos de hip hop, o movimento negro de ação política antirracista, mais preocupado com a questão jurídica. Nós percebemos que a maioria dessas entidades não tinha uma preocupação tão intensa com o batuque; a única envolvida com essa tradição cultural era a Sociedade Beneficente Treze de Maio, onde o batuque e os tambores estão guardados. O Mestre Plínio é um dos diretores da Sociedade. O seu Mariano e o Dado têm contribuído para que a gente consiga levar as oficinas para frente nesse projeto.

O batuque em Piracicaba existiu em vários lugares e bairros. Hoje estamos diagnosticando onde atuavam esses grupos e devolvendo aos netos, aos bisnetos desses batuqueiros a história que era deles. A Prefeitura de Piracicaba tem nos apoiado também com o projeto chamado Cultura nos Bairros, que sustenta financeiramente os oficineiros. Contamos com o apoio da Secretaria de Esportes, que tem atividades de lazer e desportivas. Isso contribui com um aporte financeiro para manter algumas pessoas atuando. A maior dificuldade é a deficiência econômica dessas pessoas. Como nós vamos fazer para que, além de trabalharem para o sustento, elas também se dediquem a esse trabalho de comunidade, que é difícil porque envolve dimensões sociais, culturais e pedagógicas? E demanda tempo! A nossa preocupação é garantir que essas pessoas tenham condições de nos ajudar a manter viva a memória e o conhecimento da nossa história.

Na relação com os sábios das comunidades, procuramos deixar o mais claro possível aquilo que nós precisamos e o que estamos buscando, qual é o objetivo da reconstituição da nossa história. Eles têm uma visão aprofundada desse processo; vemos que os mestres Plínio, Dado, Anecide e Herculano vêm segurando o batuque por tantos anos... Essas pessoas já alcançaram a idade da sabedoria, guardando essa memória, viajando, conservando esse conhecimento. Elas têm uma preocupação com isso tudo. Para nós, Plínio e Dado são mestres, mas não sabemos dentro da casa deles como é o relacionamento familiar, como foi esse processo de transmissão familiar, como foi a aceitação das esposas e dos filhos nesse processo.



Vanusia Assis

Mestres Herculano e Plínio em batuque na Vila África. Piracicaba, 2003.

O movimento negro ocorre desde que o negro foi retirado do seu solo africano, desde que eles se revoltam e se rebelam contra essa situação, se movimentando e se organizando, criando ações em busca da sua libertação. O movimento abolicionista teve um papel significativo nisso, mas o que ocorreu de mais importante foi a ação dos próprios negros nos quilombos. Num período muito próximo ao fim da abolição, em 1888, aconteciam ações que não eram somente as dos abolicionistas, mas dos movimentos quilombolas. Aqui em Piracicaba tivemos uma ação importante de grupos ligados aos Caifazes, do qual Antônio Bento e Luís Gama faziam parte. Por isso, aqui em Piracicaba, a atual Sociedade Beneficente Treze de Maio foi fundada com o nome de Sociedade Antônio Bento, em 1901, período ainda próximo a 1888. Isso ocorreu também em Tietê, em Capivari, em toda a região do Oeste Paulista. Essas Sociedades passam hoje por momentos políticos e econômicos muito difíceis, porque o movimento negro teve diferentes ações e formas de relacionamento com a sociedade. Até para nós mesmos o entendimento desse processo se torna complicado. Nós não solicitamos, enquanto movimento negro, uma supremacia negra; pelo contrário, nós solicitamos uma cidadania negra, e para essa cidadania existir na plenitude eu também tenho que ter os cidadãos brancos e índios plenamente reconhecidos.

Aqui em Piracicaba, a Sociedade Treze de Maio é a instituição negra mais antiga e estamos fazendo com que a comunidade negra entenda que ela é a casa mãe - todas as outras entidades, todas as outras formas de ação partiram de algo que já existia antes, é a memória, a história. Desde 1901, existe o Treze de Maio.

Piracicaba, assim como toda a nossa região, foi vítima de formas de racismo violentíssimas. A gente teve experiências traumáticas, isso fez com que a própria comunidade negra de Piracicaba criasse sua organização, se articulasse de forma mais eficaz. A garantia de cidadania plena ainda está ausente, isso a gente percebe na nossa região e em todo Brasil, mas aqui isso foi muito intenso, como se verifica em letras de batuque que a gente conhece. Quer dizer que, de fato, o racismo existe, e é nitidamente comprovado até pela existência dessas letras, porque os batuqueiros retratam coisas do cotidiano.

Oficinas de batuque nos bairros

[Vanderlei]⁴ *Começamos a desenvolver nos bairros de Piracicaba oficinas de batuque de umbigada voltadas para crianças. O nosso trabalho é viabilizar a concretização de projetos como esse, mediante a obtenção de recursos para transporte, aquisição de instrumentos etc. Para organizar as oficinas de batuque na Vila África, entramos em contato com a Márcia, que é a professora que coordena o trabalho com as crianças no bairro. Ela já tinha um grupo formado que fazia dança afro e muitas outras atividades. Márcia nos convidou a trazer esse projeto, porque na Vila África existia um grande batuqueiro, o Tiotone. Os moradores são*



[Wesley]⁹: *Eu moro em Capivari e tenho 17 anos, mas eu tinha 14 anos quando vi pela primeira vez o batuque em Tietê. Primeiro eu achei que era macumba, mas depois fui entendendo que é muito diferente e gostei do som dos instrumentos. Eu comecei tocando matraca, depois quinjengue e acabei pegando o tambu e não larguei mais. Eu sou sobrinho da Anecide, mas quando era criança eu não conhecia ela. Foi através de uma pesquisa da escola sobre tradições de origem africana que fui procurar a minha tia; eu vi um filme em que ela dava uma entrevista. Então a minha tia Anecide me chamou pra conhecer o batuque. No primeiro dia em que participei já aprendi a dançar. Eu danço de vez em quando, mas o que gosto mesmo é de tocar tambu. Eu aprendi vendo outras pessoas tocando tambu, como o meu tio Valmir. Com ele aprendi a base, depois comecei a criar o meu próprio toque.*

A participação no batuque me trouxe responsabilidade e humildade. O convívio com pessoas mais velhas me fez perceber que ainda tenho muito a aprender, por isso é bom ser humilde. Hoje em dia alguns amigos de 13 ou 14 anos me pedem para ensiná-los a tocar tambu e eu ensino. Eu já ouvi muitas pessoas preconceituosas dizendo que o batuque é **macumba**, mas eu digo para elas que primeiro elas precisam conhecer o batuque, para compreender que na verdade o batuque é uma arte e uma tradição de raiz africana muito bonita...

macumba: a palavra vem da raiz banto *cumba*, que significa "conhecedor, sábio", associada ao prefixo *ma*, que indica plural ou coletivo em algumas línguas do grupo banto. Ou seja, em sua origem a palavra *macumba* significa "reunião de sábios", e vai servir para nomear o culto religioso dos banto-descendentes na região Sudeste, sobretudo no Rio de Janeiro. Na atualidade, a palavra *macumba* tem sido usada popularmente para designar o conjunto das religiões afro-brasileiras e seus ritos, como na fala de Dito Assumpção, Douglas e Wesley. No entanto, se apropriado por pessoas preconceituosas, o mesmo termo pode também adquirir sentido depreciativo, quando pretendem associar os rituais afro-brasileiros a práticas demoníacas.

Projetos batuqueiros em andamento

Projeto Casa de Batuqueiro em Piracicaba¹⁰

A partir do ano de 1996, inicia-se um projeto de renovação e preservação dentro do grupo tradicional, iniciado por Vanderlei Bastos e com apoio do falecido Mestre Plínio, de Dona Odete Silva, a "Mãe África", e de Antonio Filogênio de Paula Junior, para que o Batuque pudesse retornar às suas comunidades de origem, em especial às crianças. Foi assim que, alguns anos depois, nascia na comunidade da Vila África, através da professora Marcia Maria Antonio, o grupo de Batuque Infantil Tio Tonho. Também surgiram os eventos Batuque na Praça e as oficinas abertas de batuque.

[...] Após um período de atuação deste trabalho específico junto ao grupo de Batuque de Umbigada, houve a necessidade de nominá-lo para distingui-lo do restante das ações desenvolvidas pelo grupo, anteriormente mais voltadas às apresentações. Foi assim que nasceu o Projeto Casa de Batuqueiro, que, além das ações já desenvolvidas, passou a ser também trabalho permanente de pesquisa e inserção social do batuque e de outras manifestações tradicionais de origem negra como o jongo e o samba-lenço.

O Projeto Casa de Batuqueiro é, deste modo, um canal de diálogo entre a comunidade e desta para com o mundo, tornando-se assim um processo de continuo de fruição e aprendizado, cuja prioridade é o respeito aos mais velhos e a ancestralidade.

DIÁRIO OFICIAL

Casa do Batuque Fogo Verde em Piracicaba¹¹

Eleonora Gabriel e Frank Wilson Roberto, docentes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadores da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, narram seu encontro com os batuqueiros e a colaboração surgida entre eles:

[...] Desde 2007, realizamos o Encontro com Mestres Populares na UFRJ, com o objetivo de trazer para dentro da Universidade grupos folclóricos de danças e folguedos. Muita festa acontece e também oficinas e discussões. Estiveram conosco vários grupos, dentre eles o Batuque de Umbigada de Piracicaba, Tietê e Capivari-São Paulo, inspiração deste trabalho. No I Encontro, preenchemos com nossos convidados um projeto de incentivo do Ministério da Cultura-MinC. Alguns grupos foram agraciados com o Prêmio Mestre Duda para as Culturas Populares. Nossos amigos batuqueiros construíram o tão sonhado barracão, um lugar da memória dos ancestrais e brincantes de hoje, um lugar para reunir, preservar e vadiar, a Casa do Batuque de Umbigada Fogo Verde.

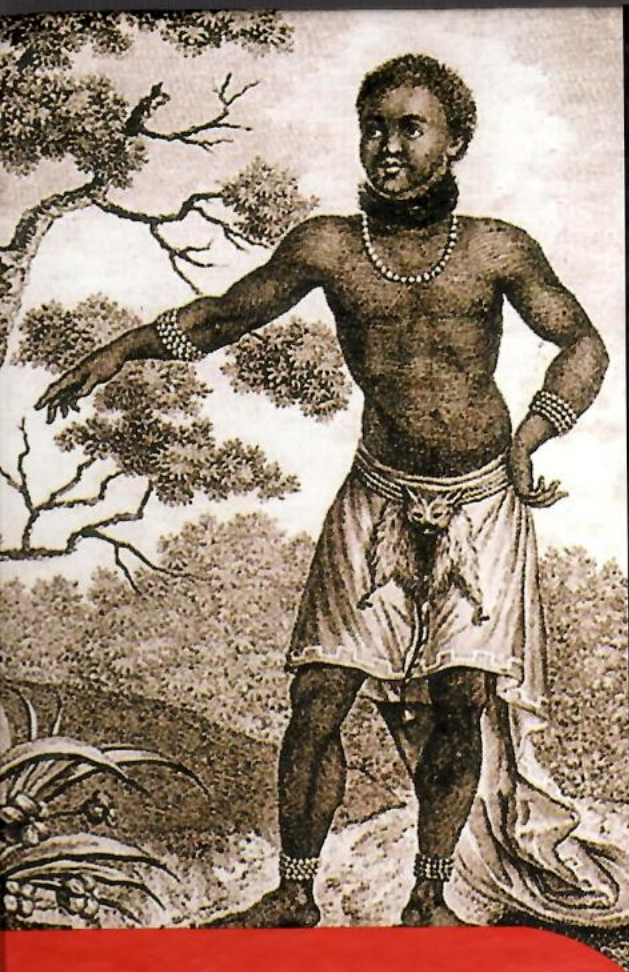
[...] Mestre Dado lembra: "Eu já vinha falando da vontade que eu tinha de fazer alguma coisa aqui no meu quintal, pra gente reunir, conversar. Tinha que ter um espaço nosso. Agora vai ter bastante criança aqui. Vou pra escola, vou pra tudo que é lugar pra conversar com esse povo aí. Ensinar a eles. Moro aqui no Parque Piracicaba, há 27 anos, e ninguém sabia que eu era do Batuque".



Acervo de Oswaldo Merches

Odete dança com batuqueiro jovem na inauguração da Casa de Batuque Fogo Verde, em 2008.





O batuque paulista é uma dança de festa que correu por fora e sobreviveu. A umbigada aqui se bate entre mulheres e homens, com mais ênfase até do que em cocos de umbigada no Nordeste. É diferente do samba de roda da Bahia e do tambor de crioula do Maranhão, onde as mulheres é que dão a umbigada ou “punga” entre si.

Essa dança era comum em casamentos de comunidades negras, no Oeste Paulista, e se manteve pelas iniciativas locais, com pouco incentivo externo. Na sua música cantada a gente descobre as modas de batuque, um gênero rico que desdobrou, lado a lado com a música caipira, uma arte do bom humor, da sátira e da reivindicação de direitos.

Um mosaico de 23 anos de gravações e depoimentos assentou neste livro/CD/DVD, e aqui reunido pode proporcionar uma ferramenta cultural para as novas gerações.

Famílias negras das cidades de Tietê, Piracicaba e Capivari - SP que não se conheciam contaram, nas reuniões e encontros deste projeto, com palavras dos mais velhos, e com achados dos pesquisadores, revelando personagens, imagens... foi uma série de encontros com as batuqueiras e batuqueiros, apresentando em plenárias os trechos selecionados dos seus depoimentos, para construir o texto, tirar dúvidas e chegar a consensos. O material está aqui, um balanço de passado e presente.

Servirá de estímulo para a continuidade e o valor da manifestação, no convívio com artes de dança e música bem próprias, para fortalecer os mais velhos e quem vem chegando. E firmar, como um apoio, a identidade e a beleza negra em contato livre com as populações abrangentes.

As vertentes paulistas do samba já estavam mapeadas em publicações e pesquisas, até um marco histórico famoso: aquelas festas de Bom Jesus de Pirapora - SP, onde sambistas da capital encontravam batuqueiros do interior. E agora o conhecimento sobre artes afro-brasileiras do Sudeste chega mais longe: nas fontes formadoras do batuque de umbigada, com detalhes de sua vitalidade hoje.

Aproveite este instrumento importante - livro/CD/DVD - para o cumprimento das leis federais 10.639/2003 e 11.645/2008, que estabelecem a obrigatoriedade dos ensinamentos de história, arte e cultura afro-brasileira, indígena e africana, nas escolas de todo o Brasil.

PATROCÍNIO



PETROBRAS



DIÁRIO OFICIAL

REALIZAÇÃO

CACHUERA!



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

BATUQUE DE UMBIGADA, UM PATRIMÔNIO CULTURAL PIRACICABANO

Antonio Filogenio de Paula Junior¹

A cultura é profundamente ligada ao modo de ser e estar de um povo, de um lugar e de um tempo, que pode ser alargado e corresponder a séculos ou mesmo milênios na história elaborada pelos humanos, como pode ser um tempo curto, mas cujo impacto das construções culturais e seus símbolos promove acentuadas mudanças.

Em parte, esse tempo curto pode ser melhor percebido com o avanço da tecnologia e a facilidade das comunicações transnacionais em tempo real. É desafiador estimar esse impacto, ainda mais quando estamos, literalmente, vivendo esse momento. Os últimos 20 ou 30 anos modificaram muitas das formas de comunicação.

A evolução da internet e o seu acesso, ainda bastante limitado para alguns, as redes sociais, a IA, entre tantos outros recursos, que não podem ser vistos apenas como benefícios em si, pois precisam ser pensados em sua utilização. Porém, é inegável que a passagem do analógico ao digital, assim como a velocidade das informações, nos impacta. Ou seja, a mudança no cenário mundial impacta diretamente os cenários locais, também, no âmbito da cultura, compreendida aqui como todo o conjunto criativo, transformador e adaptável desenvolvido.

No entanto, quando nos reportamos às memórias passadas e à sua permanência ainda nos dias de hoje, encontramos os fenômenos culturais que ainda significam algo para a existência de muitas pessoas. Talvez por preservarem sentidos que revigoram lembranças importantes que, ao serem correspondidas com o tempo presente, revelam uma capacidade de articulação e desdobramento que as sustentam e as mantêm como referencialidade potente em uma história viva e dinâmica, capaz de comunicar passado e presente em um tempo espiral, como diz Leda Maria Martins (2023)².

Esse tempo não é calculado em uma reta, mas em uma circularidade que tem a ousadia de burlar o cálculo mortal de *Kronos*³, conhecido como tempo cronológico. Essas culturas são e existem; elas (re)existem em resiliência e sapiência nos modos de ser e fazer, reinventando essas maneiras, como diz Michel de Certeau (2004)⁴, ao reinventar o cotidiano, mesmo diante de todas as situações impostas, muitas delas de violência.

Esses fenômenos culturais são patrimônios da civilização, da experiência humana em sua amplitude e diversidade, tratados e reconhecidos pela UNESCO⁵ e muitos outros órgãos como patrimônios imateriais. É nesse vasto conjunto que se encontram, também, as culturas populares de matriz africana e indígena presentes no Brasil em diferentes estados e regiões.

¹ Batuqueiro, professor, pesquisador, escritor com pós-doutorado em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas - UNICAMP. Professor permanente do ICHSA – Instituto de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas da FCA - Faculdade de Ciências Aplicadas/UNICAMP.

² MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

³ Referência à divindade grega que engole os seus filhos e nos dá a dimensão do tempo cronológico, de onde advém a expressão popular de que “o tempo nos engole”.

⁴ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. 10ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2004.

⁵ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Fundada em 1945.

É aqui que destacamos as culturas negras do interior do estado de São Paulo, entre elas, o Batuque de umbigada, também conhecido como *Caiumba* ou *Tambu*, que é, de acordo com Paula Junior (2019, 2021, 2022)⁶, uma dança-rito, cuja herança remonta aos primeiros escravizados de origem *bantu*, na África Central, trazidos à região do médio Tietê no interior paulista.

É uma cultura que preserva um conjunto epistemológico ancestral que possibilita a resistência negra no período da escravidão, assim como a condição de luta contra a discriminação racial, uma constante na história do Brasil após a abolição.

A presença do Batuque de Umbigada no município de Piracicaba está diretamente vinculada ao processo escravista na região. Com as monoculturas da cana-de-açúcar e do café, a presença de pessoas de origem africana foi significativamente ampliada no Povoado de Piracicaba (1767), Freguesia de Piracicaba (1774), Vila Nova da Constituição (1821), nome que seria mudado para Piracicaba em 1877.

O destaque dessa presença acontece principalmente nos séculos XVIII e XIX. Essas pessoas foram trazidas para as fazendas, portanto, estavam na zona rural, alojadas em regiões que ocupavam vastas extensões de terra, que abarcavam cidades vizinhas.

No entanto, será no século XIX, com o avanço do cultivo do café, que o número de pessoas escravizadas na chamada região do quadrilátero do café, formado pelos municípios de Sorocaba, Mogi das Cruzes, Piracicaba e Jundiaí terá um aumento significativo.

É interessante pensar que essa presença de escravizados africanos coincide com as campanhas de incentivo a imigração europeia para o Brasil, algo que reverbera nas políticas de branqueamento do país, sobretudo no pós-abolição. Essa análise é desenvolvida pelo pesquisador e historiador Petrônio Domingues (2004)⁷.

Com o fim da escravidão, em 1888, boa parte dessa população procura a sobrevivência nas áreas urbanas, mas, ao ser rejeitada, é obrigada a viver nas áreas periféricas, mais distantes do centro da cidade.

As práticas culturais herdadas dos africanos, mantidas no ambiente das senzalas e dos quilombos, passam a ser perseguidas e somente conseguem ser mantidas em locais de menor interesse imobiliário e nos quais as políticas de atenção à população eram menos frequentes.

O Batuque de umbigada é preservado nesse cenário que envolve famílias que têm suas origens nas fazendas da região em que seus antepassados escravizados trabalhavam. Trata-se de uma cultura que é transmitida pela oralidade e que mantém viva a essência que a constituiu até os dias de hoje.

Entre as famílias batuqueiras de Piracicaba, encontramos os Toledo, os Marçal, os Lucas, os Soledade, os Bastos, entre outros. Esses sobrenomes, infelizmente, ainda são uma herança escravagista que se refere aos antigos proprietários das fazendas e à posse de pessoas escravizadas que recebiam os seus sobrenomes como confirmação de propriedade.

⁶ PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Filosofia afro-brasileira: epistemologia, cultura e educação na Caiumba Paulista**. Tese de doutorado em Educação. UNIMEP – Piracicaba-SP, 2019. 233 p.

_____. **Filosofia da oralidade: Contribuições da tradição oral para filosofia africana e afrodiaspórica**. Ítaca, n. 36, p. 321-358, 2020.

_____. **Saberes no Pé do Tambu**. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022.

⁷ DOMINGUES, Petrônio. **Uma história não contada: negro, racismo, e branqueamento em São Paulo no pós-abolição**. São Paulo: Senac, 2004.



No entanto, essa relação é ressignificada e passa, dentro da resistência negra, a operar uma outra contextualização possível, pois, ao apropriarem-se desses nomes, eles passam a significar a relação dessas pessoas com as suas próprias heranças históricas e culturais.

Neste caso, cada vez menos a relação com os antigos senhores de engenho é lembrada. A presença dessas pessoas no passado histórico, embora recente, é relevante na conformação humana do pós-escravidão, pois ela continua pelo racismo, cumprindo um papel bastante perverso em relação às pessoas negras.

Ao trazer de modo breve esse relato histórico-social, sem esquecer da sua dimensão filosófico-epistêmica, saliento que o Batuque de Umbigada é uma memória viva da comunidade negra de Piracicaba e se faz presente há aproximadamente 250 anos nesse território.

Além de ser um patrimônio imaterial da cultura negra, é também um componente da cultura caipira, fazendo parte dos estudos afro-caipiras em desenvolvimento. Para Paula Junior (2022)⁸, estudar e ampliar as pesquisas nesta chave são importantes, principalmente no reconhecimento dessa presença africana em Piracicaba e na valorização histórica e cultural das contribuições negras na formação de Piracicaba.

Normalmente, a história das cidades paulistas é narrada com a ausência dos povos originários e das contribuições dos povos africanos e seus descendentes. Essa lacuna precisa ser revista para que os direitos de cidadania e pertencimento, entre eles, o combate ao preconceito racial, possam acontecer com maior eficiência.

É importante que, nas escolas, seja conhecida a relevância do Batuque de umbigada como patrimônio local e regional que, inclusive, está na formação do samba paulista, ao lado do samba de lenço, uma das expressões encontradas em Piracicaba do samba de bumbo, patrimônio imaterial nacional reconhecido em 2024⁹ pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Alguns exemplos dessa história do Batuque de Umbigada ligado à formação do samba paulista são encontrados na biografia de Deolinda Madre, mais conhecida como Madrinha Eunice (1904-1995), nascida em Piracicaba e fundadora da Sociedade Recreativa Beneficente Esportiva Escola de Samba Lavapés em 1937, considerada a escola de samba oficial, mais antiga da capital paulista. Atualmente, a escola é presidida pelo ator Ailton Graça e recebe o nome de Lavapés Pirata Negro.

Em 2022, foi inaugurada na Praça da Liberdade, em São Paulo, uma estátua em tamanho original em sua homenagem, como reconhecimento pelas suas contribuições sociais e culturais na capital.

Outro nome importante nesse cenário é o do piracicabano Antônio Messias de Campos, conhecido como Toniquinho Batuqueiro (1929-2011). Um importante músico e compositor do samba paulista que colaborou na fundação de escolas de samba na capital.

Esses são dois nomes mais conhecidos, entre muitos outros, de pessoas negras piracicabanas que têm sua origem no Batuque de Umbigada e, por meio dessa cultura, foram inspirados a formar núcleos atuantes do samba na capital paulista.

⁸ PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Saberes no Pé do Tambu**. Rio de Janeiro: Malê Edições, 2022.

⁹ Link para acessar o dossiê. https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/samba-de-bumbo-paulista-e-reconhecido-como-patrimonio-cultural-do-brasil/copy4_of_DOSSIE_SAMBA_DE_BUMBO_PAULISTA.pdf

O Batuque de Umbigada é conhecido nacional e internacionalmente, sobretudo pelo trânsito cultural que amplia as fronteiras mundiais. O interesse por essa prática, que tem na umbigada entre as energias femininas e masculinas a sua principal referência, se dá principalmente pela sua preservação continuada e ininterrupta, apesar de todas as perseguições e riscos que sofreu na escravidão, na marginalização e na criminalização das práticas negras no pós-abolição.

A umbigada simboliza, de acordo com Paula Junior (2019; 2022)¹⁰, a reverência à primeira casa e à primeira boca, o útero e o cordão umbilical. Trata-se de um rito ancestral da matriz *bantu* que celebra a força matriarcal, a ancestralidade e a continuidade da vida.

A própria palavra *Caiumba*, utilizada pelos mais velhos para denominar essa dança-rito, é oriunda do *kimbundu*, um idioma *bantu* da região central de Angola, que traz o sentido de encontro celebrativo ancestral. Essa mesma explicação é encontrada com o grande abolicionista Luiz Gama no seu livro "Primeiras Trovas Burlescas para Getulino", no qual, em nota de rodapé, apresenta o significado da palavra *Caiumba*.

A presença da *Caiumba* em pesquisas acadêmicas em diferentes instituições é cada vez mais frequente, na qual se destacam pesquisadoras e pesquisadores como: Claudete de Sousa Nogueira (2009)¹¹, Gloria Bonilha Cavaggioni (2018)¹², Antonio Filogenio de Paula Junior (2019)¹³, Lorena Faria (2021)¹⁴ e Elisabete de Fátima Farias Silva (2022)¹⁵.

Outros importantes pesquisadores, como Alceu Maynard Araújo, Cornélio Pires, Hugo Pedro Carradore, Américo Pelegrini Filho, Marco Antonio, Alberto Ikeda, Noedi Monteiro, Fernanda Ferreira, Carlos Carvalho Cavalheiro e Paulo Dias, publicaram textos e artigos falando sobre o Batuque de Umbigada.

Alguns livros valorizam e enaltecem essa importante cultura afropaulista. Desse modo, os livros: "Batuque de Umbigada" (2015)¹⁶, organizado por André Paula Bueno, Maria Cristina Troncarelli e Paulo Dias; "Ngoma chamou! Batuques em Terreiros Paulistas" (2021)¹⁷, escrito por Alessandra Ribeiro, Antonio Filogenio de Paula Junior e Rosa Liria Pires Sales e "Saberes no pé do tambu" (2022)¹⁸ de Antonio Filogenio de Paula Junior são alguns dos materiais publicados mais

¹⁰ PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Filosofia afro-brasileira: epistemologia, cultura e educação na Caiumba**. Tese de doutorado em Educação. UNIMEP – Piracicaba-SP, 2019. 233 p.

¹¹ NOGUEIRA, Claudete de Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não - formal no âmbito da cultura afro-brasileira**. Tese de doutorado em Educação. UNICAMP – Campinas - SP, 2009. 165 p.

¹² CAVAGGIONI, Gloria Bonilha. **Batuque de umbigada: memória e práxis de resistência**. Dissertação de mestrado em Educação. UNIMEP - Piracicaba-SP, 2018. 153p.

¹³ PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Filosofia afro-brasileira: epistemologia, cultura e educação na Caiumba Paulista**. Tese de doutorado em Educação. UNIMEP – Piracicaba-SP, 2019. 233 p.

¹⁴ FARIA, Lorena. **Corpos e vozes de matripotência: A palavra cantada por Anicide Toledo do Batuque de Umbigada de Capivari-SP na cosmopercepção do meulherismo africana**. Tese de doutorado em Estudos Literários-UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia-MG, 2021. 273 p.

¹⁵ SILVA, Elisabete de Fátima Farias. **Saber-fazendo tambores com fogo: Ancestralidade desde corpo-terra**. Tese de doutorado em Geografia – UNICAMP. Campinas-SP, 2022. 261p.

¹⁶ BUENO, André; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari-SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, 2015.

¹⁷ RIBEIRO, Alessandra; PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de; SALES, Rosa Liria Pires. **Ngoma Chamou! Batuques em terreiros paulistas**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

¹⁸ PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Saberes no pé do tambu**. Rio de Janeiro: Malê, 2022.

recentemente que tratam sobre o Batuque de Umbigada com a proposta de contribuir na divulgação e nas pesquisas.

Na literatura, é possível encontrar, além do citado livro de Luiz Gama "Primeiras Trovas Burlescas para Getulino" de 1859, o romance "Til" de 1872 de José de Alencar, que também menciona o Batuque de Umbigada.

O livro "Ingoma, o menino e o tambor: a tradição do Batuque de Umbigada" (2010)¹⁹ do escritor Lucas Puntel Carrasco é inspirado nas histórias contadas pelo batuqueiro piracicabano Vanderlei Benedito Bastos. A partir da literatura infantojuvenil, o livro é considerado de relevância na área da educação por contribuir com as propostas da Lei Federal 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas. Essa lei é atualizada pela Lei Federal 11.645/2008, que inclui no texto original a obrigatoriedade do ensino da história e cultura dos povos originários, os indígenas.

Sobre essa obra, o autor do prefácio diz que "Ingoma, o menino e o tambor" é um documento da dignidade e do respeito que existe na umbigada. Este livro é uma referência cultural e um momento de prazer para todos nós." José Hamilton Ribeiro (2010).

José Hamilton Ribeiro foi editor do *Globo Rural* e é autor do livro "Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos".

O autor da contracapa afirma que "Ingoma, o menino e o tambor" é excelente fonte de informações sobre o universo que focaliza. Por sua linguagem e abordagem, é obra de valor literário indiscutível. E, por seu conteúdo, tem função social relevante, de valorização da cultura afro-brasileira, na importância educacional e motivação de uma positiva autoestima nos leitores afrodescendentes." Nei Lopes (2010).

Nei Lopes é um dos mais respeitados intelectuais que pesquisam a história e a cultura negra no país, autor de vários livros e inúmeras composições na música brasileira, especialmente no samba.

No dia 20 de novembro de 2012, foi lançado com enorme sucesso na Biblioteca Pública Municipal de Piracicaba "Ricardo Ferraz de Arruda Pinto", o livro infantojuvenil "Dandara"²⁰, do batuqueiro, músico e compositor Vanderlei Benedito Bastos, com ilustrações da escritora e contadora de histórias de Piracicaba, Carmelina Toledo Piza. Esta é outra obra importante no cenário literário que permanece contribuindo nas pesquisas sobre o batuque, mas principalmente no apoio aos educadores ao tratarem os temas da cultura negra e a sua história nas escolas.

Esse livro atravessou o Atlântico e chegou a Angola e Moçambique, onde também é utilizado em escolas e comunidades para mostrar aos africanos o universo cultural afro-brasileiro por meio do Batuque de Umbigada.

Em 2023, é aprovado junto ao PROAC o projeto "Dandara vai à escola: saberes afro-paulistas na educação". Esse projeto percorreu escolas municipais e estaduais na região do médio Tietê em alguns municípios que o Batuque se faz presente. Com a organização da "Casa de Batuqueiro" e da "ETC Produtora", as atividades contaram com presença da professora, dançarina, cantora e contadora de histórias Marina Costa e dos produtores, pesquisadores, músicos e professores Elaine Teotonio e

¹⁹ CARRASCO, Lucas Puntel. **Ingoma, o menino e o tambor: a tradição do Batuque de Umbigada**. São Paulo: Puntel Editorial, 2010.

²⁰ BASTOS, Vanderlei Benedito. **Dandara**. Piracicaba-SP: Editora e Gráfica Rio-Pedrense, 2012.

Mestre Marquinho e dos batuqueiros, pesquisadores e escritores Vanderlei Benedito Bastos e Antonio Filogenio de Paula Junior. Entre as ações propostas estavam a apresentação do conto “Dandara”, inspirado no livro homônimo, e a conversa formativa com os professores.

Os videodocumentários: “No repique do tambu” (2003)²¹; “Um canto de raça, força e poder” (2004)²²; e “A primeira casa, a primeira boca” (2015)²³ são outros materiais disponíveis para pesquisa.

Vários projetos realizados por distintas produtoras culturais têm no Batuque de Umbigada uma de suas principais referências. Entre estes está a “Festa dos Batuques Paulistas”²⁴, já com três edições, em que o protagonismo do encontro está apoiado no Batuque de Umbigada, Samba de Bumbo e no Jongo. Este projeto é idealizado e organizado pela Diadorim e contou com a orientação do batuqueiro de Piracicaba, Antonio Filogenio de Paula Junior em todas as suas edições.

Na música existem vários registros realizados sobre o Batuque de Umbigada ou inspirados nessa cultura; entre esses, destaco na obra do maestro campineiro Carlos Gomes a composição “A Cayumba: dança dos negros” de 1856.

Ao longo dos anos, o Batuque continuou influenciando composições musicais. Os compositores, intérpretes e músicos radicados em Piracicaba, Juca Ferreira, Tom Bastos, Vanderlei Benedito Bastos, Andrea Martins, Saulo Ligo, André Bertini, Wagner Silva e Maikão são alguns dos artistas que apresentam essa referência em suas composições.

Nas artes visuais, artistas como Carmela Pereira, Mestre Zequinha, Edgard Santo, Diogenes Moura Severo Santos, Amanda Nainá, Marcelo Chiaranda e Eduardo Américo são alguns que têm inspiração nas culturas populares, entre elas, o Batuque de Umbigada.

A participação do Batuque de Umbigada de Piracicaba em novelas e minisséries da TV Globo também revela a sua importância e impacto ao representar momentos temáticos tratados na telenovela brasileira. A novela “Terra Nostra” (1999) e a minissérie “Hoje é dia de Maria” (2005) trouxeram temas importantes da sociedade brasileira para as telas da televisão, a primeira ao tratar do fim da escravidão e da vinda de mão de obra imigrante italiana ao Brasil e a segunda ao tratar da cultura brasileira na interface da presença indígena, africana e europeia nessa constituição, com atenção especial no universo popular.

Os projetos financiados pelos editais de cultura, sobretudo do governo do estado de São Paulo e do governo federal, têm propiciado recursos para o desenvolvimento de vários projetos educativo-culturais sobre o Batuque de Umbigada na região do médio-Tietê. Em Piracicaba, destacamos os projetos: No pé do Tambu (2019) e Saberes no Pé do Tambu (2022), ambos realizados pela “Casa de Batuqueiro” e “ETC Produtora”.

A participação do Batuque de Umbigada de Piracicaba em inúmeros projetos do SESC-SP, prefeituras e outros espaços culturais comprova a sua importância para a cultura local, sobretudo ao

²¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BHSb0F_qB8Q2

²² Trecho do documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=08ML8jentDQ>

²³ Faz parte do livro Batuque de Umbigada lançado em 2015.

²⁴ A Festa dos Batuques Paulistas teve a sua primeira edição de forma *online* no ano de 2021, a segunda edição aconteceu de forma presencial na Fazenda Roseira em Campinas no ano de 2023 e a terceira edição, também presencial, aconteceu no Centro Cultural São Paulo em São Paulo no ano de 2024.

levar o nome de Piracicaba para diferentes lugares do estado de São Paulo e outras regiões do Brasil, além de incursões em outros países nos continentes europeu e africano.

É importante destacar que o projeto Casa de Batuqueiro criado pelos batuqueiros Vanderlei Benedito Bastos e Antonio Filogenio de Paula Junior em meados dos anos 90, possibilitou, naquele momento, um significativo movimento de preservação do Batuque de Umbigada ao procurar estabelecer os mecanismos da sua transmissão dentro das próprias comunidades batuqueiras de Piracicaba e no apoio aos movimentos que começaram a surgir nas cidades de Tietê, Capivari e Rio Claro com a mesma preocupação.

A Casa de Batuqueiro é amadrinhada pela batuqueira Odete Martins Teixeira, a Mama África e apadrinhado por Antonio Manoel, o Mestre Plínio. Essas duas pessoas são ícones da cultura de Piracicaba e são responsáveis por divulgar o nome da cidade por meio da tradição do Batuque de Umbigada em vários lugares do estado de São Paulo.

Desde 2019 a Casa de Batuqueiro se tornou uma empresa cujo lema é “uma empresa de batuqueiros à serviço do batuque e dos batuqueiros”. Essa necessidade aconteceu devido a necessidade de formalização jurídica nas formas de contratação junto ao SESC e outros órgãos públicos, algo que ainda era distante da realidade dos grupos. No entanto, a organização como empresa possibilitou, também, a participação nos editais de cultura, o que viabiliza a realização de projetos que ajudam na manutenção do grupo e das pessoas.

A Casa de Batuqueiro é responsável pela realização de projetos educativos na área da saúde, com destaque à conscientização sobre a doença falciforme, um tipo de anemia que acomete principalmente a população negra.

Outras ações que aconteceram em Piracicaba foram a constituição da Casa de Batuque Fogo Verde em 2009 por Oswaldo Ferreira Merches, mais conhecido como Mestre Dado. Hoje este espaço não está mais em atividade.

A organização do Grupo de Batuque Treze de Maio é outra iniciativa importante que se encontra em atividade desde 2023, junto à Sociedade Beneficente Treze de Maio em Piracicaba, considerada uma das três entidades negras mais antigas do país. Sua origem como Sociedade Beneficente Antonio Bento é de 1901, somente em 1907 é renomeada para Sociedade Beneficente 13 de maio. Esta ação é organizada pelos batuqueiros Vanderlei Gilberto de Barros, o Vandeco e Andrea Martins, a Deh Martins, e conta com o apoio da Casa de Batuqueiro.

O Instituto Afropira é outro espaço importante na preservação do Batuque de Umbigada e tem nas pessoas da Elaine Teotonio e Mestre Marquinhos, os responsáveis por esse trabalho. O Instituto Afropira realiza inúmeras ações voltadas à valorização da história e cultura negra no município de Piracicaba. São projetos e parcerias que alcançam diferentes cidades da região, com reconhecimento nacional em diversas dessas ações, entre elas, o trabalho esportivo, cultural e educacional com a capoeira.

A Casa de Batuqueiro é parceira em várias ações do Instituto Afropira, sobretudo na transmissão do Batuque de Umbigada para as pessoas atendidas pelo Instituto.

Outro ponto importante que merece destaque é a internacionalização do Batuque de Umbigada de Piracicaba em ações promovidas pelo piracicabano, batuqueiro e capoeirista Elcio Barbosa, o Mestre Djop, radicado na Europa há mais de 25 anos, e desde 2004 realiza periódicos intercâmbios entre Piracicaba e países europeus e africanos. Sendo responsável por levar outros representantes do

Batuque de Umbigada de Piracicaba para a Europa e África com intuito de divulgar essa importante cultura afro-paulista.

Desse modo, em 2004, o batuqueiro Antonio Filogenio de Paula Junior foi para diferentes cidades da Bélgica, passando, também, por Paris e Amsterdã, falando e ministrando oficinas e cursos de percussão afrobrasileira, incluindo o Batuque de Umbigada.

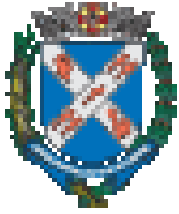
O batuqueiro e capoeirista Vanderlei Gilberto de Barros, Mestre Vandeco, a partir de 2006, manteve esse intercâmbio, realizado ainda hoje, com as idas periódicas para países como Bélgica, França, Holanda, Angola, Moçambique e África do Sul.

A existência de algumas leis em municípios vizinhos, como Tietê e Capivari, reforça a ideia de que o Batuque de Umbigada é um patrimônio a ser preservado com o apoio do poder público.

Em Piracicaba, a lei municipal 9.257 de 2019 abre a possibilidade inicial para o tombamento do Batuque de Umbigada como patrimônio imaterial local, a exemplo do que acontece em Tietê-SP.

Desse modo, amparados também na Lei Complementar n. 375 de 2013, solicitamos a aprovação de reconhecimento do Batuque de Umbigada de Piracicaba como patrimônio cultural imaterial municipal.

Certos de contar com o apoio dessa casa de leis em tão importante reconhecimento da memória e história de Piracicaba, nos colocamos à disposição para maiores esclarecimentos.



Assinaturas do documento

"Parecer final - Samba de Lenço e Batuque de Umbigada"



Código para verificação: **658GGNBX**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:

✓ **GUILHERME AUGUSTO VASCONCELLOS ISIDORO** (CPF: ***.435.648-**) em 17/08/2026 às 14:49:34 (GMT-03:00)
Emitido por "SolarBPM", emitido em 31/07/2025 - 09:51:08 e válido até 31/07/2028 - 09:51:08.
(Assinatura do Sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link

<https://sempapel.piracicaba.sp.gov.br/atendimento/conferenciaDocumentos> e informe o processo **PMP 2025/156068** e o código **658GGNBX** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.

Ofício CODEPAC nº 161/2026

Piracicaba, 29 de Julho de 2026.

Protocolo nº 156068/2025

Requerente: Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Piracicaba

Assunto: Processo de Registro

Senhor Procurador,

O Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural – CODEPAC informa que em reunião ordinária realizada em 08 de maio de 2026, conforme Ata e Livro de presença, decidiu, por unanimidade dos votos, pelo registro do Samba Lenço e Batuque de Umbigada no Município de Piracicaba, como Patrimônio Imaterial

Diante do exposto, solicitamos a elaboração e publicação do decreto.

Após, retorne-se ao CODEPAC.

Atenciosamente,

ÁLVARO LUÍS SAVIANI
Presidente

Ao Senhor Procurador
MARCELO MAGRO MAROUN
Procuradoria Geral do Município
Prefeitura do Município de Piracicaba/SP

SEDE ADMINISTRATIVA

Avenida Dr. Maurice Allain, 454 – Casa 2 – Nova Piracicaba – Piracicaba/SP
Tel: (19) 3421-2289 – e-mail: codepac@piracicaba.sp.gov.br
Site: <http://conselhos.piracicaba.sp.gov.br/codepac/>

SEDE ADMINISTRATIVA

Avenida Dr. Maurice Allain, 454 – Casa 2 – Nova Piracicaba – Piracicaba/SP
Tel: (19) 3421-2289 – e-mail: codepac@piracicaba.sp.gov.br
Site: <http://conselhos.piracicaba.sp.gov.br/codepac/>



Assinaturas do documento

"ofício codepac 161-2026 "

Página: 6



Código para verificação: **HETKXY4X**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:



ALVARO LUIS SAVIANI (CPF: ***.282.938-**) em 27/08/2026 às 19:12:09 (GMT-03:00)

Emitido por "SolarBPM", emitido em 16/07/2025 - 11:51:03 e válido até 16/07/2028 - 11:51:03.

(Assinatura do Sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link

<https://sempapel.piracicaba.sp.gov.br/atendimento/conferenciaDocumentos> e informe o processo **PMP 2025/156068**

e o código **HETKXY4X** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.

Esta página foi gerada automaticamente pelo sistema para detalhamento das assinaturas e não é contabilizada na numeração de páginas de processo.



DIÁRIO OFICIAL



Assinaturas do documento

"Anexos complementares"



Código para verificação: **L1GNX287**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:



HELIO DONIZETE ZANATTA (CPF: ***.954.388-**) em 02/09/2026 às 16:18:59 (GMT-03:00)

Emitido por "SolarBPM", emitido em 16/07/2025 - 10:21:37 e válido até 16/07/2028 - 10:21:37.

(Assinatura do Sistema)



ALVARO LUIS SAVIANI (CPF: ***.282.938-**) em 28/08/2026 às 13:04:22 (GMT-03:00)

Emitido por "SolarBPM", emitido em 16/07/2025 - 11:51:03 e válido até 16/07/2028 - 11:51:03.

(Assinatura do Sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link

<https://sempapel.piracicaba.sp.gov.br/atendimento/conferenciaDocumentos> e informe o processo **PMP 2026/162600**

e o código **L1GNX287** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.